ARTA
10
1969

https://biblioteca-digitala.ro / https://revistaarta.ro

ARTA

10 / 1969

REVISTĂ A UNIUNII ARTIŞTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

ANUL XVI, Nr. 10 — 1969

Colegiul redacţional:

PETRU COMARNESCU, VASILE DRĂGUŢ, ION FRUNZETTI, DAN GRIGORESCU, DAN HĂULICĂ, ANATOL MÂNDRESCU — redactor şef, PAUL PETRESCU, MIRCEA POPESCU

Cuprins:

Confruntări internaţionale		2
Cadran		4
VASILE VARGA	Pictura românească în perspectivă europeană (V)	5
Tricentenarul Rembrandt		
ION CARAION	Eternitatea geniului	13
CRISTIAN BENEDICT	Date noi cu privire la tabloul: « Aman implorînd iertarea Esterei »	17
PAUL PETRESCU	Integrarea fenomenelor de cultură tradiţională în cultura contemporană	20
Atelier	Gheorghe Şaru, Vasile Crişan, Costel Badea	22
Poezie şi plastică	Poeme şi desene de Marc Chagall	28
JACQUES LASSAIGNE	Marc Chagall	30
MARIANA PETRAŞCU	Experienţe în atelier	37
Simeze		38

Coperta I: REMBRANDT: « Aman implorînd iertare Esterei » — detaliu, ulei. Muzeul de artă al Republicii Socialiste România

Coperta II: Muzeul de artă comparată (Bucureşti) — interior

Coperta IV: NECULAI POPA: La oglindă — piatră

Fotografii: FLORIN DRAGU, IRINA GHIDALI, NICOLAIE SĂNDULESCU, OCTAVIAN STĂNCESCU

Diapozitive în culori: RADU BRAUN

Prezentare artistică: ANAMARIA SMIGELSCHI

Prezentare tehnică: SANDA GUSTI

https://biblioteca-digitala.ro / https://revistaarta.ro

CONFRUNTĂRI INTERNAȚIONALE

Paris

Pictorul clujean Ion Sima a deschis, între 25 octombrie și 7 noiembrie, o expoziție la galeriile pariziene *Ror Volmar*. Expoziția a cuprins 40 de uleiuri, printre care au figurat imagini clujene *(Biserica sf. Mihai, Stradă din Cluj* etc.), peisaje din seria anotimpurilor *(Primăvară timpurie. Zi de iarnă, Culori de toamnă* etc.), flori și portrete.

*

Galeriile pariziene *Raymonde Duncan* au găzduit în luna octombrie o expoziție cu peisaje marine de Dimitrie Știubei. Artistul a prezentat 14 picturi în acuarelă și 6 uleiuri. Cu două dintre uleiurile expuse, *Solitar* și *Timpul velelor*, pictorul a fost invitat să participe la expoziția anuală de la *Royal Society of Marine Artists* din Londra. Tot la galeriile *Raymonde Duncan* a fost deschisă în cursul lunii noiembrie o expoziție a pictorului Ion Pană. Artistul a prezentat 21 lucrări de pictură în ulei și 4 desene.

Milano

După ce a participat la ediția din 1968 a expoziției internaționale de sculptură în aer liber de la Legnano, sculptorul Peter Balogh a fost invitat să expună, anul acesta, la *Galleria Pagani* din Milano. Expoziția, care a cuprins 16 lucrări — sculpturi în bronz, teracotă, lemn etc. — a fost deschisă între 16 septembrie și 16 octombrie. Primită cu interes — șase lucrări au fost achiziționate — expoziția s-a bucurat de favorabile comentarii în presa milaneză. « La Galeria Pagani — scrie Pino Zanchi în *Il Giornale di Pavia* — sculptorul român Peter Balogh prezintă un grup de lucrări de o excepțională putere plastică, modelate cu o fantezie de mare maestru . . . Pentru a exprima grafic esența sculpturii sale, aș spune că este vorba aproape de note muzicale materializate care, toate la un loc, alcătuiesc o simfonie calmă compusă din vibrații : Balogh transformă materia, fie ea bronz, alamă, oțel, aluminiu, în ceva « al său », asemenea gîndurilor ce pornesc din marea cîmpie a imaginației ». Cronicarul ziarului *L'Espresso* spune, printre altele : « Titlurile *Cantata umană*, *Geneza*, *Unde ?*, *Transhumanța*, *Întîlnire* sînt deosebit de edificatoare pentru spiritul umanist cu care au fost concepute. »

Roma

Academia internațională de litere, artă și cultură « Tommaso Campanella » din Roma a cooptat recent pe artista Hortensia Masichievici în calitate de membră « honoris causa ». Consiliul de direcție al *Academiei* i-a acordat, cu acest prilej, *Medalia de argint* pentru « înalte merite în domeniul artei ». O prezentare a artistei (cu date privind viața și opera, reproduceri fotografice după lucrări de gravură etc.) va apărea în volumul *Traguardi dell'Arte '70*, pregătit de *Casa de editură « Lo Faro »*.

H. H.

Londra

Răspunzînd invitației domnului Lyall Watson, artista decoratoare Mireille Sîmboteanu a deschis, la 24 noiembrie, o expoziție la *Woodstock Gallery* din Londra. Expoziția a cuprins 115 lucrări de artă decorativă : figurine, păpuși, piese inspirate din datinile populare, calendare, panouri ornamentale. (În fotografie : păpușă folclorică).

*

Între 16 octombrie și 14 noiembrie, la *Guggenheim Gallery* din Londra a fost prezentată, sub titlul *Romanian Paintings and Sculpture*, o expoziție de grup, cuprinzînd 27 lucrări de pictură și 7 sculpturi. Au expus : N. Barcan, I. Cărămidar, I. Chișu, L. Dumitrașcu, D. Gavrilean, K. F. Handel, C. Ilea, N. Iorga, G. Leonard, E. Modîlcă, I. Neagoe și K. Teutsch.

Torino

Galeria *Triade* din Torino și-a inaugurat sezonul de toamnă, în luna octombrie, cu expoziția pictorilor Virgil Ghinea, Mihai Rusu și Ion Stendl. Expoziția a cuprins 24 lucrări.

https://biblioteca-digitala.ro / https://revistaarta.ro

Köln

Galeria *Gmurzynska* din Köln a găzduit, în perioada 20 iunie — 24 iulie, o expoziție a ceramistului Constantin Bulat. Artistul a prezentat 25 lucrări executate în teracotă și în ceramică smălțuită.

★

Organizată succesiv la Stuttgart *(Kunsthaus Fischinger)*, Dahllomech *(Gebunder Busch)*, și München *(Berufsverband Bildender Künstler)*, expoziția Ottilia Grosu și Ladislau Schwartz a fost prezentată între 3 septembrie și 3 octombrie la *Galerie Matthias* din Köln și primită cu interes de presa germană.

Tel-Aviv

Galeriile de artă *Damian Foyer* din Tel-Aviv au găzduit în luna septembrie o expoziție cu lucrări de Tia Peltz. Artista a prezentat 70 de lucrări — desene și pictură în ulei și tempera (imagini din ciclurile « Viața copiilor », « Viața circului », etc.).

Edinburgh

Cu prilejul *Festivalului internațional de teatru și muzică* de la Edinburgh (august-septembrie 1969), *The Richard Demarco Gallery* a găzduit o serie de expoziții de artă modernă. Au expus scoțienii William Scott, James Howie și Rory McEven, englezul William Crozier, spaniolul Yago Pericot și pictorii români Horia Bernea și Paul Neagu. Presa scoțiană și engleză consemnează și comentează cu interes expozițiile *(Times, Art Review, The Guardian-Manchester, New Edinburgh Weekly, Evening News* ș.a.), de o atenție deosebită bucurîndu-se « obiectele » lui Paul Neagu care constituie, după cum spune cronicarul ziarului *Daly Telegraph* « o ilustrare pozitivă a extinderii actuale a frontierelor artei ».

În luna septembrie, Paul Neagu a participat, tot la Edinburgh, la una din expozițiile colective deschise sub auspiciile lui *British Council*, unde a prezentat o serie de desene, comentate favorabil în *The Scotsman*.

S.A.

Bordighera

La Bordighera (Italia) s-a desfășurat în lunile iulie-august, a XXII-a ediție a *Salonului internațional de umor*, la care au participat artiști din 32 țări. Salonul a cuprins patru secțiuni, la trei dintre acestea fiind reprezentată și caricatura românească: Constantin Cazacu (secțiunea *Trofeo Palma d'Oro*), Cik Damadian (secțiunea *Tema fisso*), și Anton Avram, Ion Davidescu, Fred Ghenădescu, Mihai Grosu, Adrian Lucaci, Dumitru Negrea, Albert Poch și Eugen Taru (secțiunea *Salone Umorismo*).

Moscova

Cu prilejul celei de-a XX-a aniversări a *Mișcării Internaționale a Partizanilor Păcii*, s-a deschis la Moscova, la 25 noiembrie, *Expoziția « Artiștii satirei în lupta pentru pace »*, organizată sub auspiciile Comitetului Sovietic pentru Apărarea Păcii, Ministerului Culturii, Uniunii Ziariștilor și ale Uniunii Artiștilor Plastici din U.R.S.S. Din țara noastră au participat la această manifestare, cu lucrări realizate în cursul anului 1969, artiștii: Gheorghe Chiriac, Nicolae Claudiu, Nell Cobar, Ion Davidescu, Mihai Grosu, Dorin Iormeanu, Adrian Lucaci, Dumitru Negrea, Corneliu Nicolae, Mihai Pânzaru, Albert Poch, Valentin Popa, Ion Popescu Gopo, Neagu Rădulescu, Eugen Taru și Valentin Vasiliu.

M. V.

Stuttgart

Răspunzînd invitației directorului *Institutului pentru relațiile cu străinătatea* din Stuttgart, dr. Michael Rehs, între 3 și 30 noiembrie, Hortensia Masichievici a deschis, la galeria institutului, o expoziție de gravură, cuprinzînd 30 de lucrări realizate în acvaforte și acvatinta. Unele dintre lucrări au figurat, de asemenea, la expoziția deschisă de artistă în primăvară la Ludwigsburg și comentată cu interes de presa germană *(Ludwigsburger Zeitung, Stuttgarter Nachrichten* etc.).

M.V

https://biblioteca-digitala.ro / https://revistaarta.ro

CADRAN

„GUERNICA" LA MADRID?

■

Se știe că *Guernica* este o pictură care evocă bombardarea orașului cu același nume, în timpul războiului civil, în 1937. Dincolo de semnificația ei imediată, opera a marcat definitiv poziția pictorului față de acest război fratricid și urmările lui. Capodopera, al cărei dramatism e puternic reliefat doar prin folosirea albului și negrului, fusese încredințată spre păstrare, de către Picasso *Muzeului de artă modernă* din New York, unde i s-a rezervat în exclusivitate o sală cu temperatură constantă. În plus, muzeul posedă o însemnată colecție de studii elaborate pentru *Guernica*.

Evident, e de prisos să precizăm că americanilor, cărora le fusese dată în păstrare, nu le surîde deloc ideea de-a se despărți de această operă. Chiar și cu prilejul marii retrospective de la *Grand Palais*, au preferat să evite călătoria, pretextînd fragilitatea pînzei.

De cîțiva ani, Madridul încearcă să-și recupereze « copiii minune », sfîșiați de contradicția dintre opoziția lor față de regim și dragostea de țară. Mirò a « îngăduit » să se organizeze la Barcelona un muzeu ce-i poartă numele, căruia i-a dăruit patruzeci din operele sale, dar în ultima clipă n-a mai vrut să asiste la inaugurarea oficială. Picasso n-a făcut nici o donație. Autoritățile din Madrid ar intenționa ca *Guernica* să fie încredințată *Muzeului de artă spaniolă contemporană* a cărui construcție va fi terminată în 1970 la Madrid. După opinia directorului artelor frumoase, guvernul spaniol n-ar avea nici o obiecție ca *Guernica* să ocupe locul central în acest muzeu. Totuși, s-a precizat că dorința unanimă a autorităților din Madrid ar fi ca *Guernica* să vină în Spania cu consimțămîntul lui Picasso, precum și că aceleași autorități « nu intenționează în nici un caz să conteste juridic proprietatea asupra acestei capodopere ». Picasso nu a întîrziat să-și precizeze poziția, făcînd cunoscut, prin avocatul său, că *Guernica* este proprietatea Republicii Spaniole și nu va fi în nici un caz remisă actualelor autorități de la Madrid. Ea va rămîne în păstrarea *Muzeului de artă modernă* din New York.

RESTAURĂRI

■

De curînd s-au încheiat lucrările de restaurare a bisericii monolit Saint-Jean d'Aubeterre-sur Dronne (Charente) — eșalonate pe o perioadă de doisprezece ani. Acest vechi monument este socotit a fi cel mai interesant dintre cele patru biserici monolit existente pe teritoriul Franței. În întregime subterană, biserica a fost săpată în locul în care primii creștini din Aquitania își amenajaseră locașul de cult. Excepțională prin înălțimea bolților — 19 metri, prin dimensiunile naosului și frumusețea galeriilor care conduceau la castelul feudal, biserica a fost construită în secolul XII.

ARHEOLOGIE

■

Pînă în luna decembrie, la Saint Germain-en-Laye, *Muzeul național de antichități* al Franței a oferit vizitatorilor săi 150 de piese originale aparținînd celei mai îndepărtate preistorii autohtone a ținutului Périgord: 30.000—10.000 î.e.n. Alcătuită aproape numai din sculpturi, expoziția e unanim salutată ca un eveniment. Teme principale: animalul și femeia. Printre lucrările apreciate drept deosebit de valoroase, figurează *La Dame à la capuche de Brassempouy*, misterioasă capodoperă, — ca și cugetătorul nostru de la Hamangia.

EXPOZIȚII, CONGRESE

■

Cu prilejul *Congresului internațional al F.I.D.E.M. (Federația internațională a medaliei)*, ale cărui lucrări s-au desfășurat în luna octombrie la Praga, au fost deschise, în perioada octombrie-noiembrie, a XIII-a *Expoziție internațională F.I.D.E.M.* și *Expoziția medaliei cehe și slovace*. Prima a cuprins peste 1200 piese din 25 de țări, realizate de un număr de 454 artiști. Cea mai mare parte a exponatelor au ilustrat arta medaliei în Europa. Au fost prezentate, de asemenea, medalii din Statele-Unite, Australia, Noua Zeelandă și Japonia. A doua expoziție a cuprins 1146 piese cehe, boeme, slovace realizate de-a lungul a peste patru secole (1508—1968). Între 21 noiembrie și 1 Ianuarie 1970, ambele expoziții sînt prezentate la Bratislava.

■

Drept « o panoramă a artelor plastice contemporane » este caracterizată (de către Daniel Grojnowski, în *Les Lettres Francaises*) expoziția *Artă fără frontiere*, deschisă în noiembrie la Paris, cu prilejul celei de-a XX-a aniversări a M.R.A.P. (Mișcarea pentru pace și împotriva rasismului și antisemitismului). Ea reunește artiști al căror singur țel este — după părerea comentatorului — de a atinge « universalul ». Printre expozanți se remarcă englezul Hayter și chilianul Matta, alături de care figurează o serie de artiști tineri: algerianul Issiakhem, vietnamezul Ba Dang, americanul Paul Beugé, sud-africanul Sekoto, Nira Niesenholtz din Israel și Cueco, Dutertre și Rennert din Franța.

■

O colecție de 60 de desene de Toulouse-Lautrec, necunoscute publicului, a fost expusă recent în sălile *Muzeului Toulouse-Lautrec* din Albi. Cea mai mare parte dintre ele datează din anii 1879—1883 și anunță — după cum afirmă J. Devoisins *(Gazette des beaux-arts)* — prin seriozitatea și calitatea execuțiilor, pe autorul capodoperelor de mai tîrziu.

COLECȚII, ACHIZIȚII

■

Orașul Hanovra a primit recent, prin donația Bernhard Sprengel, o importantă colecție de 350 lucrări de artă modernă. Printre acestea se numără 40 tablouri de Paul Klee și cîteva remarcabile lucrări semnate de Picasso, Laurens, Léger, Beckmann, Nolde.

https://biblioteca-digitala.ro / https://revistaarta.ro

PICTURA ROMÂNEASCĂ ÎN PERSPECTIVĂ EUROPEANĂ (V)

VASILE VARGA

Autoportret. Către 1857. Ulei pe pînză. București, Galeria Națională.

La 19 ani, trecînd de la pictura de icoane la cea laică, Grigorescu a adoptat procedeele picturii academiste. Ceea ce îl deosebește, însă, pe de acum în chip esențial de Aman și predecesorii săi, în ciuda asemănării de viziune, este senzația de viață manifestată chiar în constituția pastei de culoare.

Autorii monografiei în două volume apărute în 1961 [1] consideră pictura lui Grigorescu de la Agapia ca fiind de tendință neo-clasică. Dacă înțelegem prin aceasta moștenirea lui David, înseamnă că am avea de-a face cu academismul de tendință cel mult plastică, dacă nu lineară (pentru a folosi o distincție mai veche), și nu cu academismul de tendință picturală, care se revendică de la Rembrandt și Tițian. Dar dacă privim icoana Maicii Domnului (de fapt, o Madonă cu Pruncul), pictată cînd Grigorescu avea 20—23 de ani, sîntem împinși cu gîndul mai curînd spre picturalul luminist al lui Correggio, decît spre plasticismul sec al lui David.

Rolul îndeplinit de pictura lui Grigorescu — chiar cea anterioară plecării artistului în Franța — se leagă însă de o altă tendință, specifică veacului al XIX-lea și manifestă în pictura lui Corot, în a cărui operă putem surprinde adesea un nou « fior de viață ». Această tendință e prefigurată de peisajul olandez, de pictura engleză (chiar la un Gainsborough apare un anumit freamăt desmorțitor, ca să nu mai vorbim de peisagiștii englezi ai secolului al XIX-lea) și, în măsuri diferite, de pictorii de la Barbizon.

Spuneam că, în pictura românească din secolul al XIX-lea, fenomenul Grigorescu a fost asemănător fenomenului Corot din pictura franceză. Și, lucru uimitor, este singurul caz în pictura europeană cînd se atinge o vigoare și un nivel apropiat de calitățile artistice ale maestrului francez. Nici mai bătrînul Adolf Menzel, nici mai tînărul Max Libermann — în Germania, nici Antonio Fontanesi — în Italia, nici Levitan — în Rusia, nici chiar în Franța Jongkind și Boudin, nu ajung la acuitatea, intensitatea și puritatea, mai bine zis la prospețimea acelei sensibilități parcă reînnoite ce ne întîmpină în opera lui Corot și în cea a lui Grigorescu.

Nu numai sentimentul copleșitor al unei naturi posedînd o frumusețe vitală și o forță purificatoare, reparatoare, stăpînește pictura acestor doi artiști. Odată cu acest sentiment copleșitor este captată pe pînză și transmisă în stare nudă — sau, dacă preferăm, purificată — viața intimă și secretă a naturii însăși, nu reprodusă prin vulgare mijloace de mimetism exterior și de trucaj tehnic, ci reelaborată pe pînză, printr-un fel de alchimie în care suflet, temperament, ochi și mînă conspiră la o nouă geneză optică, de ordin artistic. O compoziție sau un peisaj de Poussin era ceva în afară de timp, o pură abstracție figurală, destinată intelectului. Cel mai mic peisaj de Corot sau de Grigorescu incorporează o intensă senzație de viață, nu în stare brută, ci pură, purificată, de o ingenuitate paradisiacă ce sugerează starea de dinaintea tragicei sfîșieri dintre spirit și materie, starea de unitate originară genuină; privitorul are senzația că atunci, pentru prima oară, i se dăruiește vederea. Din timpul oprit al picturii clasice, privitorul pătrunde într-un timp activ, într-un spațiu temporal în mișcare. Acești copaci se vor veșteji, aceste chipuri tinere vor îmbătrîni și vor muri, acest cer senin se va întuneca de nouri. Și pare cu totul neverosimil faptul că ele con-

---

[1] G. Oprescu în colaborare cu Remus Niculescu, N. Grigorescu, vol. I—II, București 1961—1962. Nota Redacției: Volumul II este în curs de reeditare (G. Oprescu, N. Grigorescu. Maturitatea și ultimii ani). Volumul I, revăzut și larg adăugit, va apare ulterior (Remus Niculescu, Tinerețea lui N. Grigorescu). Prin lucrările sale apărute începînd din 1956, Remus Niculescu a adus o contribuție însemnată la interpretarea critică, în spirit modern, a operei lui N. Grigorescu.

https://biblioteca-digitala.ro / https://revistaarta.ro

Maica Domnului. 1858–1861. Ulei pe lemn. Icoană împărătească de la Mănăstirea Agapia.

Această imagine, cu toată compoziția ei tradițională și cu toată semnificația ei convențională, este reprezentarea unei făpturi cu o identitate psihologică particulară.

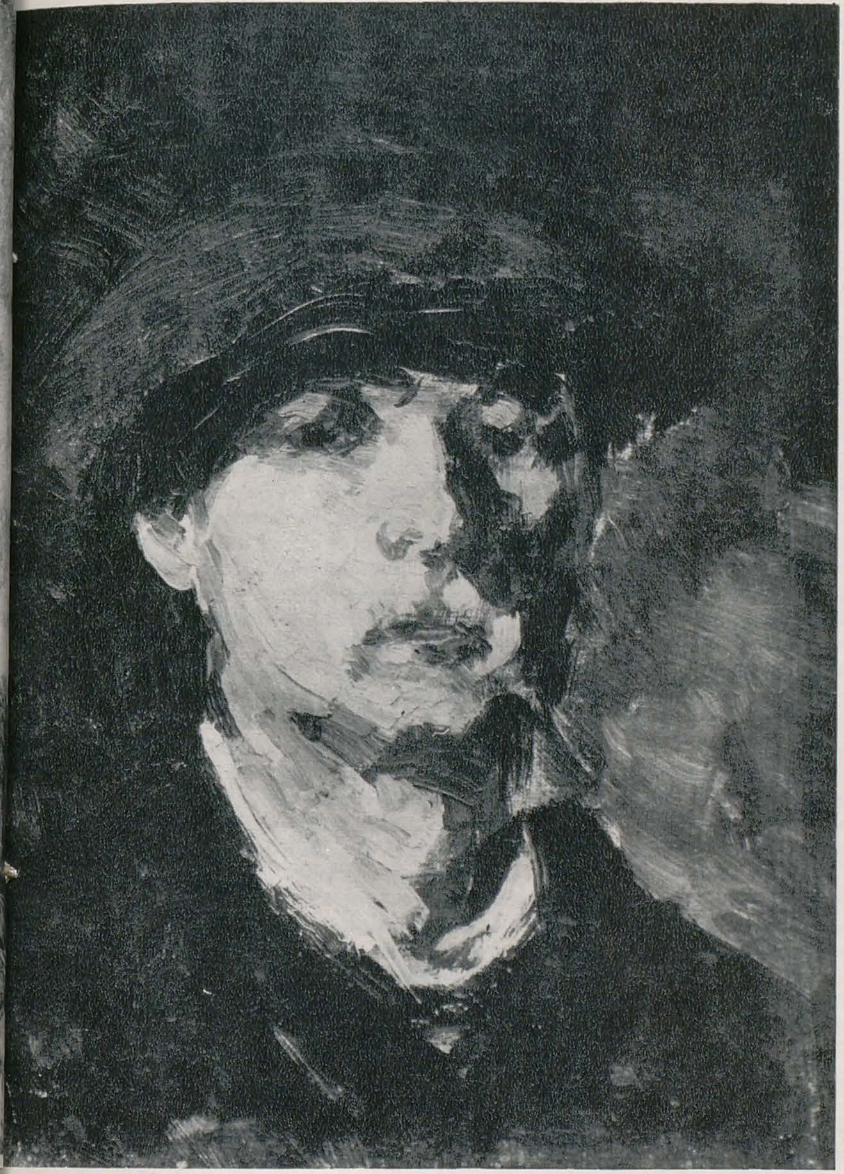
Unirea Principatelor. 1863–1864. Ulei pe pînză. București, Galeria Națională.

La 1864, Grigorescu inclină spre o libertate a viziunii care îl alătură celor mai înaintate tendințe ale timpului. Masele de substanță plastică sint așternute pe pînză cu o libertate care depășește transcrierea academică a formei și se înscrie, de pe acum, într-o perspectivă estetică ce va conduce în sec. XX la autonomia semnului plastic în arta picturii.

Maternitate. 1867. Ulei pe pînză. București, Muzeul Zambaccian.

Un punct de altitudine maximă la care s-a putut ridica arta reprezentării realității prin intermediul senzației (sau arta expresiei senzației). Viziunea e de clar-obscur tradițional, dar în tehnică apar toate valențele caracteristice picturii de plin aer ale sec. XIX. O dovadă vie că o viziune oricît de învechită poate fi reînsuflețită prin simțire.

https://biblioteca-digitala.ro / https://revistaarta.ro



Autoportret. 1880. Ulei pe pînză, București; Muzeul Zambaccian.

Între acesta și primul său autoportret de la 19 ani nu găsim nici o diferență de viziune artistică. Ca și cum i-ar fi fost programate limitele și libertățile, Grigorescu este același în acest tablou ca și în celălalt: doar fiorul senzației, pe care acolo îl găsim abia sub formă de undă, aici ne apare în toată plenitudinea. Iar acele libertăți de scriitură plactică ce se anunțau în lucrări *ca Unirea Principatelor* ajung aici, și ele, la o libertate deplină.

Răspîntie de stradă la Vitré. 1867. Ulei pe pînză. București, Galeria Națională.

Genul acesta de motive vine de la Corot și va merge pînă la Pissarro și Utrillo. Ceea ce face însă ca acest tablou să reprezinte o depășire a lui Corot este armătura de semne plastice formale în care Grigorescu își captează motivul și care tinde către o autonomie.

Peisaj de la Posada. Către 1896. Ulei pe pînză. București. Muzeul Zambaccian.

Expresia senzației prin intermediul luminii, astfel tinde să se definească problematica formală a picturii lui Grigorescu. În datele acesteia, culoarea este un factor secundar și nu are nici o veleitate de autonomie formală. Totuși, Grigorescu rămîne un colorist prin simțul armoniei și al calității sonice a culorii, capabile să exprime, fie și în surdină, cele mai fine și fugitive emoții.

https://biblioteca-digitala.ro / https://revistaarta.ro

tinuă să se afle, neschimbate, în fața noastră. În realitate, acolo timpul curge, lucrurile se mişcă, respiră, există nu într-o ambianţă de condiţii fizice, ci într-un mediu spiritual. Iată ce ne face să vedem în pictura lui Corot şi în cea a lui Grigorescu un moment crucial de echilibru al acestei estetici: faptul că la ei senzaţia e scăldată de sentiment, nimbată de spiritualitate. Un singur pas, şi acest echilibru dificil şi rar s-ar nărui, pictura intrînd din nou în pietrificarea din care a ieşit într-un moment de har. Pas pe care a avut imprudenţa să-l facă spiritul ambiţios şi extremist al lui Courbet, în direcţia unei naturi siluite, creînd în chip anacronic o paranteză pre-corot-iană în cuprinsul unei desfăşurări ce începe cu Corot şi se încheie cu impresioniştii. Interesant este faptul că evoluţia viziunii manifestate în pictura lui Corot este continuată nu de artiştii de la Barbizon — cum îndeobşte este admis — ci, printre alţii, de Pissarro, — prin primele sale lucrări (Le bac, de exemplu, de la Jeu de Paume), iar la noi de opera lui Grigorescu, înainte de a creşte şi a se maturiza în pictura lui Manet şi a altor impresionişti incipienţi. Grigorescu ar constitui, aşadar, un punct de legătură între Corot şi ceea ce începuse a se înfăptui în acel moment sub denumirea, apărută mai tîrziu, de Impresionism.

Dar să convenim, mai întîi, ce anume înţelegem prin « impresionism ». Natura acestui termen comportă două sensuri: unul — cu caracter limitat istoriceşte la o anumită arie şi la o anumită perioadă — ţine de cîteva trăsături distinctive de ordin vizual şi tehnic (convertirea valorilor prin culoare, diviziunea tonului şi mînuirea contrastului simultan); celălalt — cu caracter mai amplu — se raportează, în special, la începuturile impresionismului, anume la caracterul de schiţă, de impresie « nefinisată » al noii viziuni. Pentru tipul tradiţional de reprezentare, finisarea era obligatorie în vederea reconstituirii corecte, tridimensionale, a formei. Abaterea de la acest canon a fost cel dintîi lucru ce i s-a imputat lui Manet şi renunţarea completă la aplicarea lui conştiincioasă a fost stigmatizată de contemporani cu epitetul de « impresionism », epitet ce şi-a pierdut cu timpul sensul iniţial pejorativ, pentru a şi-l recîştiga — se pare — de un timp încoace, din motive opuse. Faţă de concepţia picturii tradiţionale, în care obiectul era complet reprezentat, deplin constituit, ca un « dublu », generaţia lui Monet introduce abreviaţia, sugestia evocatoare.

Pescăriţă la Grandville. După 1881. Ulei pe pînză. Bucureşti, Colecţia Elena şi dr. I. Dona.

Ordonarea mijloacelor formale în vederea captării celor mai ascunse efluvii de viaţă face din tablou o capodoperă a acestei direcţii de expresie plastică.

Capacitatea de a evoca în chip sugestiv, prin cîteva trăsături sumare ce « tălmăcesc » şi rezumă forma, în loc să o inventarieze în toate detaliile, ţine de o structură imaginativă şi temperamentală căreia acest mod de exprimare plastică îi este nu numai suficient, dar şi inerent. Rembrandt, Delacroix, Corot, Manet, Toulouse-Lautrec, Monet, Sisley şi Van Gogh l-au folosit în forme şi măsuri diferite; Pissarro, Cézanne şi Gaugin l-au practicat şi ei uneori, dar într-o mică măsură şi numai ca pe o poziţie estetică deliberată, sub învelişul căreia transpărea natura lor reflexivă şi metodică. Grigorescu, în schimb, a fost înzestrat de natură cu o mare spontaneitate. Încă de la Agapia se observă că îi sînt proprii abrevierile şi nu meticuloasa descriere a formei. Iar cînd se va simţi încurajat de exemplul unor maeştri unanim consacraţi, se va lăsa în voia felului său natural de a fi. Aşa încît nu credem că greşim considerîndu-l pe Grigorescu — cu toată tehnica lui « valoristă » — drept un reprezentant al curentului impresionist, atît prin sentiment, cît şi prin modul de exprimare abreviată a impresiei; un impresionist al luminii, dacă nu al culorii.

Cum bine avea să demonstreze Seurat — nu mulţi ani mai tîrziu — tehnica divizionistă nu definea impresionismul ca atitudine în faţa naturii, ci doar în faţa şevaletului. Măsura în care a aplicat-o Monet şi colegii săi reprezenta o poziţie estetică personală faţă de pictură. (faptul că această atitudine s-a extins nu schimbă cu nimic fondul problemei.) Tehnica contrastului simultan — sau orice altă tehnică — poate sluji tot atît de bine reprezentării naturii, ca şi negării acesteia. Chiar şi impresionismul francez — nu mai vorbim de cel german sau italian, de pildă — a fost numai parţial divizionist (Manet şi Degas n-au fost niciodată), şi, deci, nu existenţa acestei tehnici, ci exprimarea plastică abreviată, lapidară şi viziunea luministă reprezintă criterii sigure de identificare a fenomenului impresionist.

Independent, aşadar, de tehnica sa ne-divizionistă, prin felul său de a evoca forma, în loc de a o construi, şi independent de preferinţele sale cromatice, Grigorescu ni se pare un impresionist, foarte apropiat de un Monet sau de un Sisley, de pildă, dar mai puţin de un Pissarro. Impresioniştii realizează un echilibru între lumină şi culoare, în timp ce Grigorescu — în felul lui Corot — înclină în favoarea luminii, sacrificînd acesteia muzicalitatea optică a armoniei cromatice. Reprezentarea umbrelor şi luminii prin valori quasi-egale (în realitate, la impresionişti n-au fost niciodată într-adevăr egale, aceasta o vor face abia fauvii, după exemplul lui Van Gogh) — altă caracteristică, de astă dată de viziune, a impresionismului fracez, o va practica şi Grigorescu, dar mai puţin evident, mai puţin programatic. Şi la el întrepătrunderea contrariilor cromatice în zonele de umbră şi de lumină — adică gradarea luminii în planul luminat şi diferenţierea umbrei în planul de umbră — se va face cu valori de nuanţe reci şi calde, fără însă ca acest procedeu să devină sistematic.

https://biblioteca-digitala.ro / https://revistaarta.ro

Dacă îl considerăm pe Corot drept un pre-impresionist, iar pe Grigorescu drept un impresionist — în felul său — este pentru că, de la începutul pînă la sfîrşitul activităţii lui, Corot — chiar în cele mai libere lucrări ale sale — nu este nici pe departe aşa de spontan şi de lapidar cum este Grigorescu în operele cele mai caracteristice şi mai personale. Gradul lui de libertate formală — acea libertate pe care şi-o ia în vederea captării formei într-un sistem de semne care să trăiască nu numai ca agenţi anonimi, ci prin capacitatea lor de a se integra în structuri ritmice cu funcţii expresive, independente de aceea a naturii reprezentate — e foarte mare pentru timpul acela. Credem, aşadar, că nu exagerăm atunci cînd îi atribuim presimţirea unor posibilităţi expresive ale mijloacelor formale atît de curente azi, a căror utilizare o va relua Luchian o generaţie mai tîrziu — de astă dată în planul culorii — păstrînd însă şi el acelaşi echilibru între coordonatele sale interioare şi priveliştea lumii, între coerenţa semnelor lumii şi aceea a mijloacelor formale inventate de el pentru a o interpreta. În secolul al XIX-lea doar Seurat şi Van Gogh (şi, într-o oarecare măsură, Toulouse-Lautrec şi Cézanne), vor da petei de culoare — sau liniei — o funcţie expresivă atît de independentă în tablou, cum a dat Grigorescu în cadrul viziunii sale luministe.

Ceea ce ni se pare esenţial este un lucru care — după părerea noastră — nu a fost suficient luat în considerare nici măcar la noi, şi anume că mesajul artistic al lui Grigorescu rămîne independent de contactul direct cu arta franceză, călătoriile sale în Franţa înlesnind doar dezvoltarea mijloacelor de materializare a unei viziuni ai cărei germeni îi deţinea incipient. Nerecunoaşterea acestui fapt, precum şi a valorii sale în cuprinsul impresionismului european — înţeles pe un plan mai larg, aşa cum am încercat să schiţăm mai sus — se datorează, poate, şi faptului că, trăind şi lucrînd izolat, într-o vreme cînd începea să apară acel spirit de comunitate al pictorilor francezi, în pofida deselor lui călătorii şi chiar a participării la unele Saloane oficiale, Grigorescu a ajuns o celebritate în ţară, dar a rămas aproape necunoscut în străinătate.

Dacă răsunetul artei lui Grigorescu — şi, odată cu el, şi al picturii româneşti — a avut de suferit de pe urma acestei timidităţi, lesne explicabile la epoca respectivă, faptul a avut, credem, şi un aspect pozitiv. Există în pictura lui Grigorescu un anumit coeficient de independenţă estetică şi tehnică ce-i defineşte personalitatea. Această independenţă de loc spectaculoasă — umbrită atît de strălucirea impresionismului, cît şi de entuziasmul sau indignarea suscitată de apariţia acestuia — constituie dovada unei acute conştiinţe a legitimităţii propriei concepţii artistice. I-a trebuit, credem, o anumită forţă interioară pentru a rezista ispitei de a adopta şi el viziunea cromatică şi tehnica divizionistă, care l-ar fi putut aşeza, cu titlu egal, alături de un Sisley, de pildă, cu atît mai mult cu cît îi era firească şi proprie aptitudinea exprimării abreviate şi spontane a formei. A trece prin Paris la doi-trei ani o dată, a picta în Bretania şi la Paris şi a-şi păstra caracteristicile artei sale, chiar atunci cînd tratează aceeaşi temă cu Monet de pildă (Femeie la malul mării, Muzeul de artă din Bucureşti), este, după noi, o dovadă de tărie şi nu de mărginire estetică, cum ar putea părea. Însuşi faptul că a fost atras de o asemenea temă dovedeşte că nu ignora noua orientare de la 1875 a picturii franceze. Dacă ne gîndim ce se petrecea acolo între 1881—1901, — perioadă în care au avut loc mai multe călătorii ale sale în Franţa —, cînd nu de la o generaţie la alta, ci de la o promoţie la alta apăreau noi idei în artă, ne dăm seama că Grigorescu nu putea decît să-şi continue drumul în limitele viziunii proprii, nicidecum să-şi schimbe maniera cu fiecare idee nou apărută. Nici un artist autenic n-a făcut vreodată altfel.

Între Grigorescu şi colegii săi de generaţie francezi mai intervine o cauză de diferenţiere: toţi aceşti pictori erau — ca structură sufletească — orăşeni, în timp ce Grigorescu, descinzînd din ţărani, a rămas ataşat toată viaţa fondului său primar. Om al naturii, departe de speculaţiile intelectuale şi de spiritul de sistem al pictorilor francezi, el se apleacă asupra ei cu o căldură, o înţelegere, o dragoste şi o intimitate diferite de ale orăşeanului care se opreşte o clipă să contemple un aspect « pitoresc ». Peisajele lui Grigorescu sînt unice prin pătrunderea spiritului celui mai adînc al locului, prin sentimentul infinităţii spaţiului, sentiment pe care numai comuniunea totală cu natura îl poate insufla unui pictor, şi pe care noi nu-l mai putem regăsi astăzi decît în vocabularul plastic şi în pictura lui Dimitrie Ghiaţă.

Putem fi sau nu de acord cu gustul lui Grigorescu, cu concesiile făcute de el pitorescului anecdotic şi literaturii, cu minuţia unor detalii contrastînd neplăcut cu desfăşurarea largă din restul pînzei, cu colorismul său diluat într-o epocă de evoluţie către paroxismul culorii; nu-i putem însă nega cu nici un chip acestei picturi, nici chiar azi, după trecerea atîtor ani şi explozia atîtor idei fertile, profunda autenticitate. După cum celui care a creat-o nu i se poate nega — trecînd peste superficialele concesii făcute admiratorilor — deplina sinceritate faţă de el însuşi şi de arta sa. Nici o dorinţă de epatare, nici o paradă de mijloace, nici o urmă de disimulare în această pictură al cărei ritm frizează parcă prestidigitaţia, prin uimitoarea siguranţă şi rapiditate a declanşării şi consumării reflexului artistic. O continuă raportare la identitate lăuntrică, o reexaminare de sine cu fiecare tablou, i-au păstrat o admirabilă consecvenţă şi pondere în această incredibilă desfăşurare de virtuozitate. Cît de plină de naturaleţe, de har, e această virtuozitate mozartiană, cît este ea de anonimă putem vedea comparînd pînzele lui Grigorescu cu demonstraţiile de scrimă pe care le va face, în faţa oglinzii, un Eustaţiu Stoenescu, tîrzielnicul său emul, deşi nici pictura acestuia nu e lipsită de anumite calităţi.

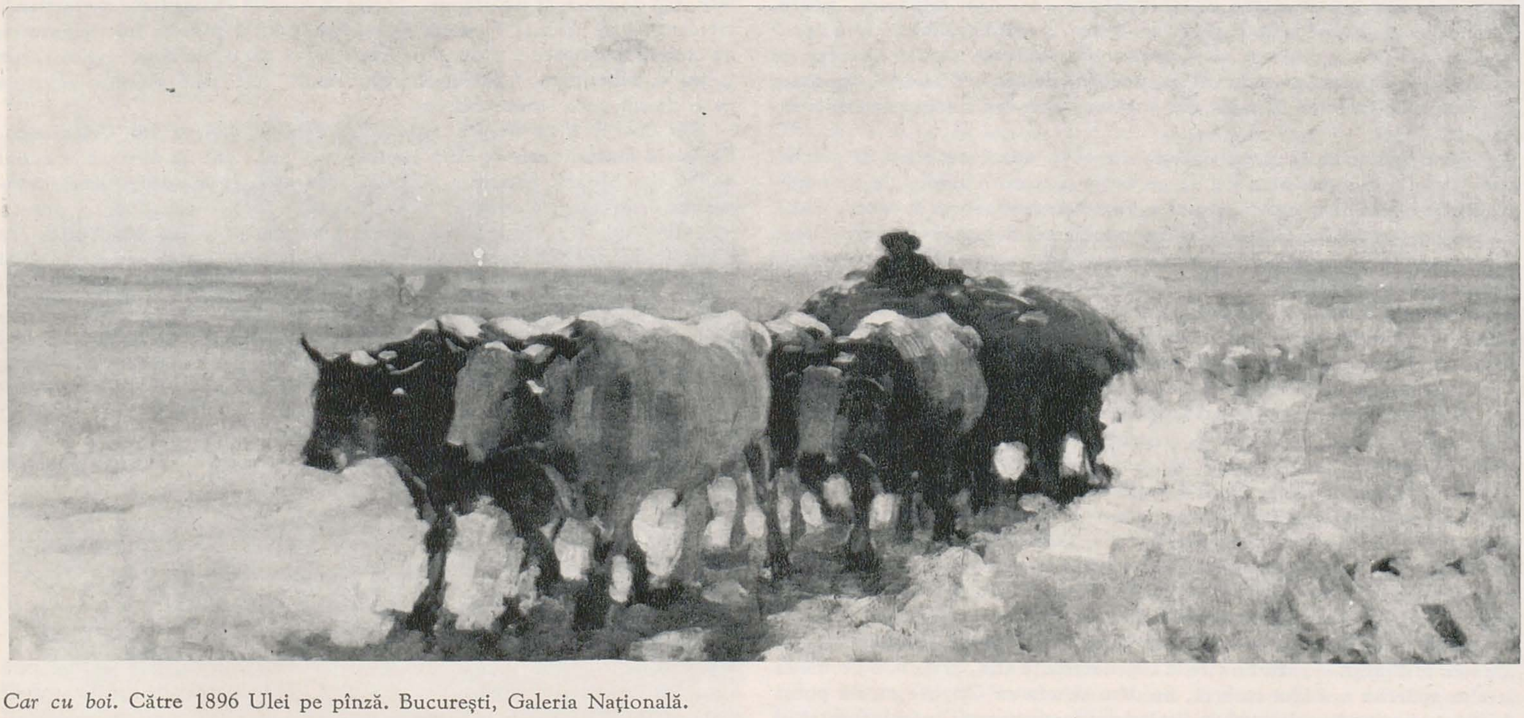
Un cuvînt încă despre filiaţia temelor în pictura lui Grigorescu. Perioada formării sale la Paris ne aduce — suficient de distinct — ecoul Saloanelor oficiale pariziene de pe la 1860—80. În afară de marea compoziţie — în care, alături de academismul oficial pretenţios, se puteau întîlni şi numele unui Delacroix şi Courbet — grosul prodcţuiei era asigurat de epigonii neoclasicismului şi ai romantismului, precum şi de adepţii anecdotismului literar, derivat din micii maeştri olandezi şi flamanzi. Desigur că genul nu salvează o operă, dar nici n-o ucide, şi acest anecdotism, dacă a generat nenumărate lucrări lipsite de valoare, n-a dăunat în nici un fel operei unui Daumier, pe care îl putem considera drept un precursor al expresionismului, cu o subjacenţă rembrandtiană destul de marcată (Amatorul de stampe, temă bazată tocmai pe anecdotă şi pe care o regăsim şi la Grigorescu). În opera acestuia din urmă întîlnim însă şi motivul ciobanului închizînd poarta ogrăzii, detaşîndu-se în lumina unui apus de soare de filiaţie Millet-Claude Lorrain; peisaje derivate din Corot cu minuscule figuri neoclasice travestite în nimfe, peisaje fără figuri în genul unui Daubigny, obsedat în aceeaşi măsură de Corot şi de Ruysdael; scene domestice cu amintiri din micii maeştri olandezo-flamanzi şi altele animaliere, care, prin Troyon, urcă pînă la Snyders şi Teniers.

Aceste teme, mereu reluate de-a lungul deceniilor de către naivii aspiranţi la o glorie sigură, încăpute pe mîna altora, pot plictisi prin aerul lor desuet; la Grigorescu, niciodată. El le insuflă un fel de stranie viaţă nouă şi le salvează. O sensibilitate de o extremă acuitate, o delicateţe, în acelaşi timp caldă şi viguroasă, un simţ al eleganţei formelor, atitudinilor şi mişcărilor în economia compoziţiei, o subtilitate în

https://biblioteca-digitala.ro / https://revistaarta.ro

Spălătorese la Vitré. După 1875. Ulei pe pînză. București, Galeria Națională.

Abia Van Gogh, pe la 1887, va semnifica mai liber subiectul reprezentării devenit pretext — și nu numai ocazie — pentru o modalitate de expresie eliberată de servitutea datelor exterioare stimulatoare. Grigorescu rămîne înlăuntrul acestora, prin atitudinea sa estetică, dar creativitatea îl poartă dincolo de limitele fidelității față de ordinea naturală, configurată prin datele senzației.



Car cu boi. Către 1896 Ulei pe pînză. București, Galeria Națională.

Unul din tablourile în care reprezentarea luminii este mai puțin naivă. O mare parte din pictura lui Grigorescu se caracterizează prin monocromie, scopul fiind reprezentarea spațiului prin intermediul valorilor de închis-deschis, ceea ce l-a condus la ideea de a atribui culorii albe un rol preponderent în relația ei cu celelalte culori. În această lucrare, însă, argintiurile sînt mai saturate de culoare, ajungînd la pragul care desparte viziunea tradițională de concepția modernă a reprezentării prin culoare.

https://biblioteca-digitala.ro / https://revistaarta.ro

Ciobănaş. Către 1900. Ulei pe pînză. Topalu, Colecţia de artă Sevasta şi Dinu Vintilă

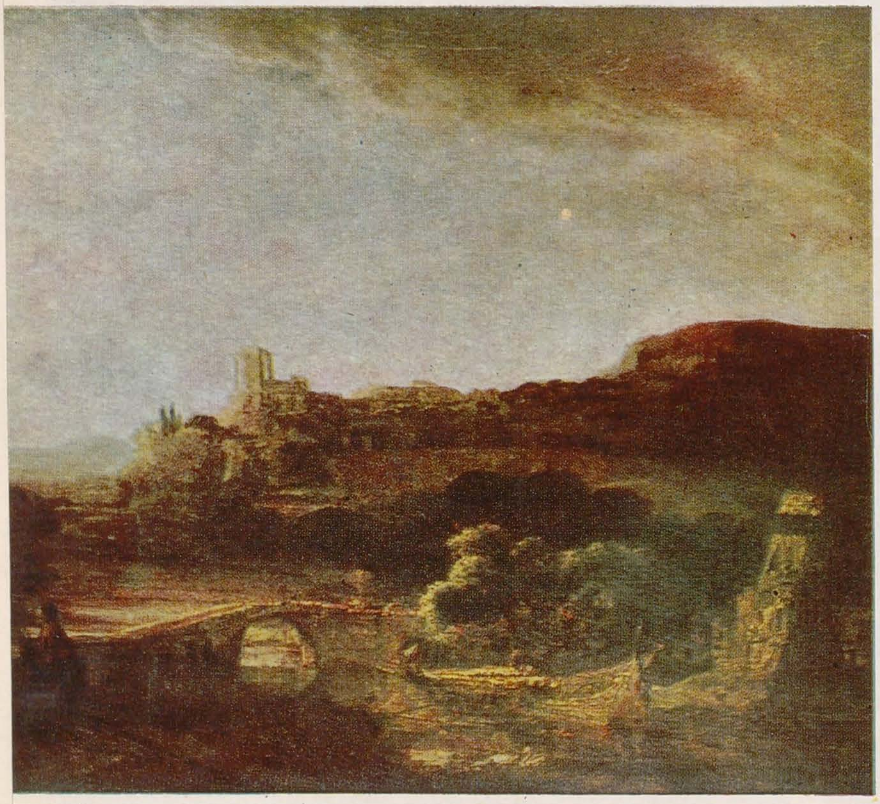
Acest ciobănaş se află la un pas de desfiinţarea « anecdotei » şi de reducerea impresiei la coordonatele ei generale de mediu, intr-o viziune în care figuraţia este sugerată printr-un sistem de semne sintetice generalizatoare în cadrul unui spaţiu bidimensional. Este poziţia estetică extremă a lui Grigorescu, lucru neînţeles de unii istorici de artă, care au pus această atitudine pe seama slăbirii vederii şi a faptului că la vîrsta aceea, în loc să picteze «după natură», picta din memorie, aşa cum noua convenţie impresionistă ajunsese să o pretindă.

raporturile de tonuri, un inefabil al sugestiei şi, mai presus de toate, o spiritualitate exprimată în valori vitale, iată elementele de substanţă ale artei lui Grigorescu, prin care acesta se leagă de Corot, pe de-o parte, de impresionişti, pe de alta. Dar acesta e şi pasul cel mare pe care pictura l-a înfăptuit în veacul al XIX-lea. Dincolo de concept, dincolo de sentiment, acum apare pentru prima dată în istoria picturii acea senzaţie a vieţii, ce nu poate fi găsită nici în pictura lui Courbet — mult mai tributară trecutului înecat în întunecimi muzeale — şi nici în aceea a grupului de la Barbizon — mai tînăr, dar cu un mesaj mai bătrîn, grup care suferă încă de minuţia tehnică şi de convenţionalismul primitiv al peisajului olandez, travestit sub straturi de verniuri înşelătoare. Această senzaţie nu lipseşte însă niciodată din opera lui Corot, a lui Grigorescu şi a celor mai mulţi dintre impresionişti.

Topind în sufletul său sugestii multiple — mai noi sau pierdute în negura tradiţiei — Grigorescu ştie să rămînă în limitele unei viziuni autonome, care îl reprezintă atît pe el, cît şi comunitatea de simţire, de aspiraţii şi de destin din care face parte. Mai puţin adînc, poate, dar mai viu şi mai modern decît Corot, cu o jumătate de faţă întoarsă spre trecut şi cu cealaltă spre viitor, mai puţin profetic decît impresioniştii francezi, fără a fi, însă, mai puţin modern — în felul lui — decît aceştia, marcînd faţă de academismul primitiv al picturii de şevalet din ţara noastră o ruptură de plasmă, el este, printre cei mai dotaţi pictori ai Europei acelei vremi, unul din aceia care au trezit pictura din letargia academică de secole, insuflîndu-i un spirit înnoitor prin senzaţia de viaţă, personal şi inedit resimţită. Nu pur şi simplu senzaţia optică de culoare — la care s-a referit ceva mai tîrziu Cézanne — ci senzaţia complexă de activitate vitală a substanţei lucrurilor, senzaţie revelabilă nu numai prin culoare şi formă — cum se făcuse pînă atunci — ci prin misterul luminii şi prin cel al materiei, ce îl va caracteriza pe un Ion Andreescu.

https://biblioteca-digitala.ro / https://revistaarta.ro

Conjurația lui Claudius Civilis (1661) (detaliu) — Muzeul Național din Stockholm



Peisaj cu ruine (1642—43) — Gemäldegalerie, Kassel

Binecuvîntarea lui Iacob (1656) — Gemäldegalerie, Kassel

https://biblioteca-digitala.ro / https://revistaarta.ro

ETERNITATEA GENIULUI

ION CARAION

Conjurația lui Claudius Civilis

S-a născut în același an cu Corneille, dar cu șase ani mai tîrziu decît Calderon de la Barca, și cu opt înainte de moartea lui El Greco, și cu zece ani aceea a lui Shakespeare sau Cervantes.

A trăit 63 de ani: 1606—1669.

Bacon crea metoda experimentală (Galilei va fi unul din întemeietorii ei) și teoria inducției;

Huygens descoperea inelul lui Saturn și emisese ipoteza ondulațiilor luminoase;

din legile lui Kepler, Newton va distila principiul atracției universale și odată cu Leibniz (care vedea ființele universului alcătuite din monade) descoperă bazele analizei matematice;

Locke relega ideile înnăscute, aristotelismul (însă Giordano Bruno e cel ce moare pe rug pentru asta!) nu mai puțin atacat de Gassendi ori Descartes, ultimul fundamentînd geometria analitică și inaugurînd cu Discursul Metodei ceea ce se va chema cartesianism;

cu Spinoza, care o să ducă metoda carteziană la consecințe maxime, se născuse raționalismul religios;

legile presiunii atmosferice descoperite de Torricelli fuseseră reluate de Pascal și tot el, prin calculul probabilităților, își sporea posteritatea;

observarea forței elastice a vaporilor se datora lui Papin și va fi obiect de demonstrație;

trăiau sau trăiesc Murillo, Molière, Racine, Scaramouche, Lope de Vega, La Fontaine, Frans Hals, La Bruyère, Samuel Pepys, Rubens, Bossuet, Jordaens, Boileau etc. — și toți aceștia sînt contemporanii lui Rembrandt.

Desigur, suferințele ce-i macină biografia nu-s niște simple farduri, deși lui nu-i lipsea apetitul de a teatraliza și decora zăpăcitor.

Și e adevărat că după ce-și pierde prima nevastă, pe Saskia, e tîrît în justiție de cimotiile ei; e adevărat că după ce pe văduva de trîmbițaș Geertghe Dircksz o primește sub acoperișul său, să-i îngrijească de copil și după ce-i face portretul și-i dăruie și bijuterii, această femeie care va naufragia dealtminteri în ospiciu caută ca prin șantaj să-l obțină de soț; e adevărat apoi și că rubedeniile ei îl vor acționa abuziv în judecată; e deasemeni adevărat că din pricina pictării nudurilor Saskiei (Danae) și al țărăncii Hendrickje (Betsabe la baie) indignările stîrnite nu-l încarcă tocmai de calm și desfătare; adevărat e și că i se îneacă pe mare corăbiile închiriate către Indii în speranța de a se reface bănește; și este în sfîrșit adevărat că mult credincioasei Hendrickje Stoffels Jagers — pe care Jean Cassou nu șovăie s-o considere drept una din « sfintele umanității » — i se retrage de către consistoriul calvinist din Oude-Kerk, din cauza lui, dreptul la împărtășanie. Dar ea pierde împăcată acest drept, numai pentru ca Rembrandt să nu și-l piardă pe acela al gloriei și la glorie.

Sînt adevărate toate cele spuse și se consideră de la sine știut că intensitatea suferinței nu e întotdeauna în funcție de cantitățile ori suprafețele pricinilor motoare. Un copil căruia i se strică o jucărie poate fi — la nivelul lumii lui de durere — tot așa de neconsolat ori chiar și mai nefericit ca și cutare Richard al Angliei ce-și oferea pe-un cal, regatul; ori ca și Napoleon, după campania din Rusia. Nu se suferă egal la lovituri egale, oamenii au sensibilități variabile și artiștii probabil cu atît mai mult.

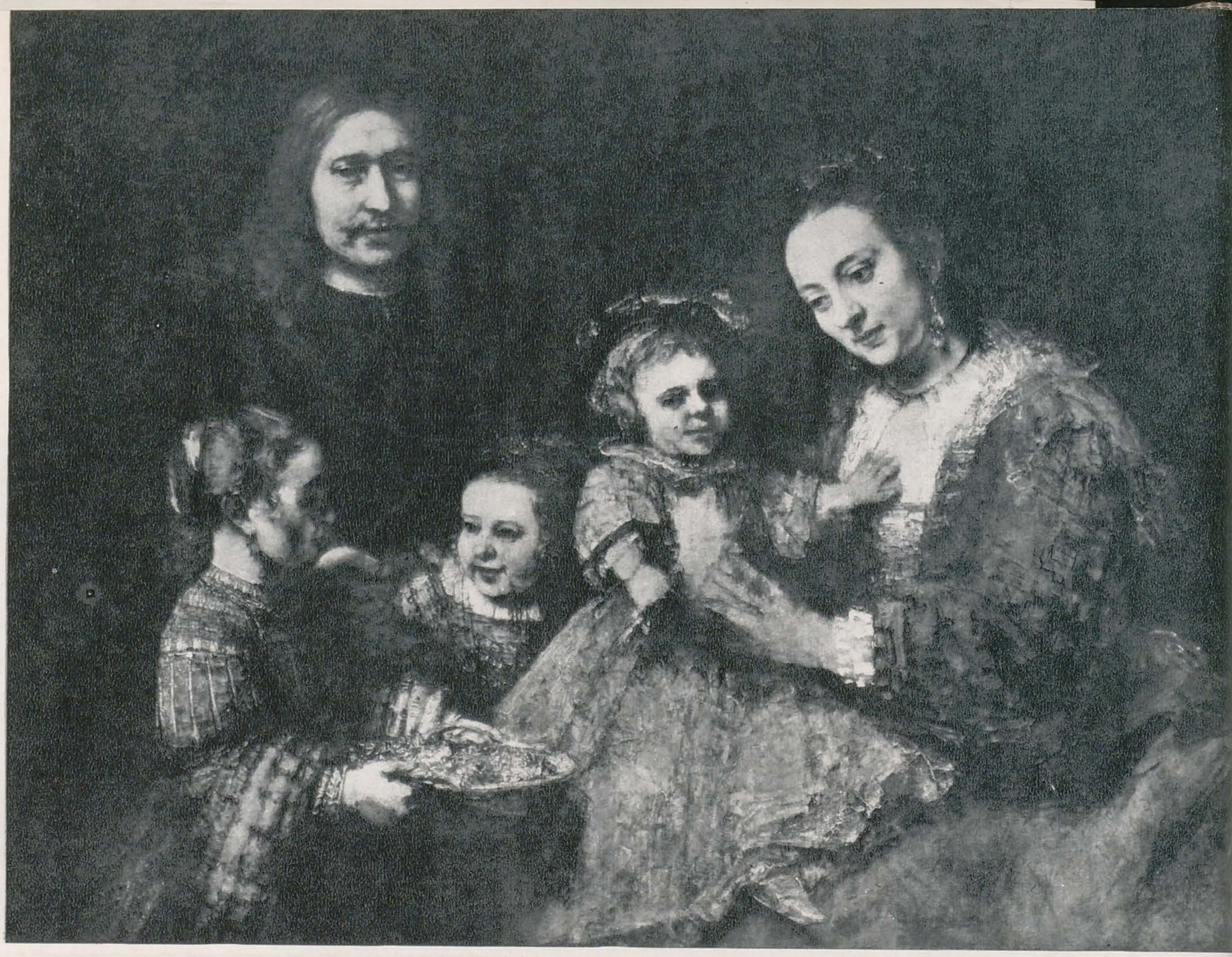
Pe tema suferinței lui Rembrandt s-a vorbit și s-a scris imens. Dar să nu se exagereze. Trebuiesc și corelate realitățile. Fiindcă dincolo de vorbe, totuși Rembrandt n-a fost nici în exil ca Dante, nici în închisoare ca Dostoiewski, nici excomunicat ca Spinoza, nici la galere și vîndut piraților precum Cervantes, nici ars pe rug asemeni lui Giordano Bruno, nici în campanii, războaie sau revoluții ca Descartes, Byron sau Petöffi, nici orb ca Milton, ori surd ca Beethoven.

Ba dimpotrivă, i-au fost hărăzite o sănătate trupească și cerebrală zdravănă; a fost în stare să colecționeze opere de artă care de care mai curioase, din toate continentele lumii și de toate felurile; s-a bucurat de dragostea, fidelitatea, înțelegerea, acoladele sentimentale, atențiile, devotamentul statornic și admirația cîtorva femei, cîtorva prieteni, cîtorva copii.

Și-a satisfăcut capricii, pasiuni, curiozități deși nu hazardate și devastatoare, totuși predispunînd în el claviaturi divers armonizate ori chiar mici euforii.

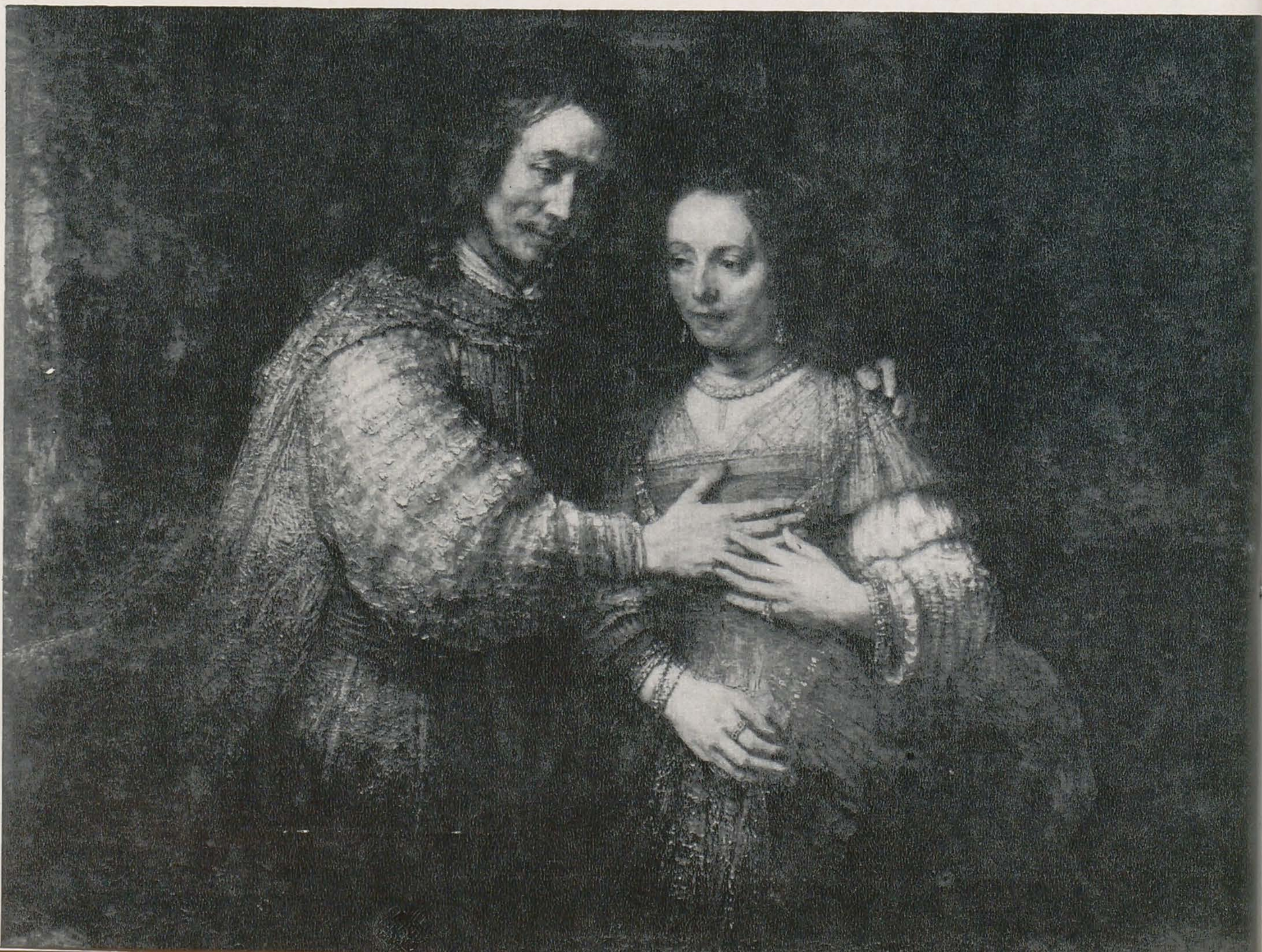
Bătrînă șezînd (1654) — Ermitaj, Leningrad

https://biblioteca-digitala.ro / https://revistaarta.ro



Portret de familie (către 1668) – Herzog Anton-Ulrich Museum, Brunswick

Logodnica evreică (către 1666)—Rijksmuseum, Amsterdam



Autoportret (1652) — Kunsthistorischesmuseum, Viena

Hendrickje uitîndu-se pe fereastră — Staatliches Museum, Berlin

Şi din cînd în cînd ştia să fie egoist, crud, ciudat, chiar brutal, însă fără să abuzeze, din pricina poate a echilibrului său consubstanţial, ce dă şi specificitatea particularei lui personalităţi.

Gustînd plăcerea, n-a împins-o pînă la viciu şi ţinînd la libertatea sa ori la dreptul de a rămîne indiferent dacă vrea — şi a cam vrut! — faţă de cîte şi mai cîte, n-a mers pînă la risc.

Impedimentele, amărăciunile şi ingerinţele cărora îl supune mai tîrziu viaţa nu-s, aşadar, totalizînd, de-a dreptul insuportabile; ele nu ating tragicul, cu toate că afectează şi vor fi împiedicat netezimea unor linii interioare, spaţiul spontaneităţii creative, tulburînd simultan o formă de boemă şi de reverie care-şi recomandaseră parcă să nu se reflecteze decît ele în ele.

De jur împrejur erau războaie, cădeau şi se ridicau oraşe, state, case princiare, credinţe şi apostazii. De jur împrejur era asaltată o lume cu angrenajele ei filozofice şi cu sumarele sale de racile. De jur împrejur se intra impetuos în prospeţimea temerităţii şi a necunoscutului. Lărgiri de orizonturi ştiinţifice îngrijorau oficialităţile religioase şi politice. Se pregătea raţiunii o hegemonie carnavalescă, dotată să scalde în ironie, splendori şi sînge veacuri anterioare, succesive veacuri de abuzuri, de cocleli, de zaharisealǎ, ezitări şi miopie. Zorii ştiinţei preludiau amplitudinile viitoare.

Rembrandt îşi vedea însă de uneltele lui, neperturbat, sub legile şi spaţiul unor realităţi necontingente, dar care erau realităţile viitoare sau permanente şi în orice caz — în concepţia lui — acelea ale artei. Fiindcă prezentul adevăratei arte este viitorul.

Olanda vremii sale instrumentează pe ambiţii mari, duelează pe mări, se îmbogăţeşte, pierde, ţine la respect state puternice sau chiar cîştigă bătălii de o mai redusă ori de o mai apreciabilă importanţă, face inspecţia cîtorva continente şi — ca orice ţară în plină ascensiune, orgolioasă de strălucirea şi forţa ei — dă spectacole. Spectacole sociale, militare, artistice şi religioase. Burghezia se consolidează şi se şlefuieşte, gama sa de preocupări, interese, aspiraţii şi rafinamente a crescut, înflorirea artelor rezulta firesc dintr-o stare de fapt, orgoliul individual şi cel colectiv au să se conjuge emulativ, în lumina care scaldă spiritul şi fanteziile. (De altfel lumina se instituise dinastic împărăteasă a duratei aceleia şi ea va face din mai tot secolul al XVII-lea olandez o tombolă de satisfacţii şi împliniri majore).

Lui Rembrandt i-au lipsit veleităţile, satisfacţiile, epica, fastul, aristocratismul, ambasadele, protectorii, abilitatea, opulenţa, castelele, avîntul, debordările şi mai ales continuitatea de noroc a lui Rubens, care a avut la vremea sa cea mai somptuoasă locuinţă din Anvers, cel mai de invidiat destin şi despre care Elie Faure de pildă — aşezîndu-l între Bossuet şi Rabelais — spunea: « Edenul a murit odată cu el ». Dar oare aspirase Rembrandt la toate acestea? De o formulă sufletească mai directă, al pămîntului şi interogaţiilor sale, de o simplitate adevărată, corect cu senzaţiile lui de care nici nu i-a fost ruşine dar nici nu a făcut caz, corect cu filozofia, meditaţiile şi parabolele sale, omenos, grav, inspirat şi cunoscător, înfruntînd nu fără cerbicie buşelile vieţii (invidii, decesul a trei-patru copii, decesul Saskiei, răceala şi ostilitatea oficialităţii, instabilităţile comenzilor, vîrsta, codul de manevre al adversarilor şi apoi alte şicane, alte umiliri, alte resemnări); îndrăgostit de artă, de om, de durere, permeabil fără defecţiuni la limbajul intim al unei mari varietăţi de destine şi îndeosebi de frămîntate şi mai mult sumbre destine, teafăr, pictînd pictură, ritmînd culoare, emancipînd lumina şi invitînd-o la aventuri de o sublimă pricepere şi împlinire, — Rembrandt are într-atîta conştiinţa unicei şi diversei sale personalităţi, că populează cu geniul personalităţii lui o lume nu mai puţin de întrebări decît de fantasme, familiară şi interogativă, lume de concluzii şi de avertismente, fără de care viaţa lui n-ar fi mai avut rost, însă în care rostul existenţei lui alimentează nişte semnificaţii-pîrghie, de o radiaţie încă magică. Nu cred însă că Rembrandt — care ştia să invente fast, poezie şi farmec — şi-ar fi dorit de-a adevăratele luxul şi exterioarele biografiei lui Rubens, cu toate că a sa a cunoscut în suficientă măsură delurozităţile.

Într-un veac extraordinar de generos cu fantezia artiştilor de toate genurile şi de toate limbajele, veac tulburător în impetuozitatea cu care a înlesnit imaginaţiei să plăsmuiască eroi, acest fiu de morar şi de brutărească plămădeşte şi a transmis posterităţii duiumuri de oameni care — după 300 de ani — din umbra şi cromatica lor precursoare, pledează eternitatea unui geniu. Invulnerabilă, — afirmă Malraux.

« Cît mă priveşte pe mine . . . , spunea victor Hugo scriind despre Shakespeare în timpul exilului de la Jersey şi Guernesey, eu admir totul ca o brută. »

Probabil pentru că (şi-mi vine în minte un vers de Valéry) Le soleil ne peut rien contre ce qui n'est plus!

Înaintea pînzelor, desenelor, gravurilor lui Rembrandt, cu sufletul privitorului se petrece o vrajă identică: admiră tot.

. . . Iar ceva mai înainte, după ce îşi exprima despre genii convingerea că « Fiecare dăruieşte umanităţii portretul său, unii rîzînd, alţii plîngînd, alţii gîndind », autorul Mizerabililor accepta totuşi că « O surprinzătoare excepţie a fost admisă pentru Dante. Omul lui Dante e chiar Dante. »

O, dar nu ştiu de ce asta mi se pare că i s-ar potrivi mai bine lui Rembrandt . . .

https://biblioteca-digitala.ro / https://revistaarta.ro

DATE NOI CU PRIVIRE LA TABLOUL:
«AMAN IMPLORÎND IERTARE ESTEREI»

CRISTIAN BENEDICT

Cercetări relativ recente asupra tabloului lui Rembrandt *Aman implorînd iertare Esterei* din Galeria universală a Muzeului de artă al Republicii Socialiste România au evidențiat, pe baza analizei cu ajutorul razelor X, razelor infraroșii și razelor ultraviolete, precum și a unei documentații bibliografice, aspecte noi în legătură cu această compoziție.

În bibliografia sa, destul de bogată, tabloul figurează cu două titluri. Prima dată el este menționat cu titlul de mai sus în catalogul raționat al lui John Smith, din 1836, consacrat operelor celor mai de seamă pictori olandezi, flamanzi și francezi.[1] Acest titlu s-a păstrat, cu mici schimbări, și în alte lucrări, precum *Rembrandt Galerie* de A. V. Wurzbach (1886), catalogul Galeriei Carol I de Léo Bachelin (1898)[2], articolul « L'Exposition Rembrandt à Amsterdam » de Marcel Nicolle din *La Revue de l'Art Ancien et Moderne* (vol. V, 1899), monografia *L'œuvre complet de Rembrandt* de Wilhelm Bode și Hofstede de Groot (vol. VII, 1902), precum și în toate articolele și publicațiile din țara noastră, din ultimul deceniu și jumătate. În Galeria de artă universală a Muzeului Republicii, tabloul figurează de asemenea cu titlul lui tradițional.

Începînd din 1908, odată cu lucrarea lui W. R. Valentiner *Rembrandt. Des Meisters Gemälde*, apare și un alt titlu, *Mardoheu în fața Esterei și a lui Artaxerxe*. Dintr-o scrisoare adresată Direcțiunii Muzeului de artă al Republicii de prof. Dr. Kurt Bauch, din 12 aprilie 1966[3], rezultă că și Hofstede de Groot, în catalogul său din 1915 închinat creației lui Rembrandt, reproducînd tabloul nostru la nr. 41, a optat pentru același titlu. El este adoptat apoi de Abraham Bredius în cartea sa *Rembrandt Gemälde* din 1935, în care inserează reproducerea tabloului la nr. 522, ca și de însuși prof. K. Bauch în volumul său *Rembrandt Gemälde*, apărut în 1966 (reproducerea nr. 40).

Persistența pînă azi a acestui al doilea titlu, cu care autorii menționați au înlocuit pe cel tradițional și consecințele pe care le are acest fapt asupra înțelegerii adevăratului conținut al operei ne-au determinat să întreprindem cercetări menite să aducă la lumină noi date ce pot contribui la elucidarea subiectului acestui tablou.

Trebuie să precizăm de la început că tabloul lui Rembrandt (fig. 1) redă fidel episodul principal din *Cartea Esterei*. Este înfățișat momentul în care, la un ospăț dat de soția sa Estera, Artaxerxe ordonă spînzurarea lui Aman, primul său sfetnic, aflînd de la regină de planul acestuia de a ucide în masă populația evreiască din țară. De altfel, în cap. 7, paragrafele 8 și 9, se spune textual:

« Cînd se întoarse regele din grădina palatului, Aman tocmai se aruncase pe patul pe care se afla Estera. Și a zis regele: « Vrei încă să și siluiești pe regină aici, în casa mea !» Acest cuvînt, ieșit din gura regelui, acoperi de tulburare fața lui Aman.

Atunci Harbona, unul din eunucii regelui, zise: « Iată și spînzurătoarea pe care a pregătit-o Aman pentru Mardoheu, care a grăit de bine pe rege, stă la casa lui Aman, înaltă de cincizeci de coți ! » Iar regele zise: « Spînzurați-l acolo ! » ».

Dacă avem în vedere gestul amenințător al lui Artaxerxe arătînd cu sceptrul spre Aman și care este elocvent în ceea ce privește traducerea în imagine plastică a textului biblic, titlul dat de Valentiner, Hofstede de Groot, Bredius și Bauch tabloului nostru contravine în mod evident subiectului său. Se pune atunci în mod firesc întrebarea: de unde pornește identificarea cu Mardoheu a personajului din dreapta compoziției, susținută de autorii menționați? După cum notează Bauch în scrisoarea amintită, Hofstede de Groot « a preferat ca reprezentare pe aceea a lui Mardoheu, deoarece pare-se a fi vorba aici de un bărbat foarte bătrîn ». Spunînd mai departe: « De asemenea și Bredius /. . . / a dat aceeași interpretare căruia i-am urmat și eu », Bauch invocă așadar același motiv în favoarea interpretării respective.

Într-adevăr, o serie de desene și gravuri ale lui Rembrandt, avînd ca subiect *Triumful lui Mardoheu*, confirmă motivarea: cu mici variații, acest personaj apare ca un bărbat în vîrstă, cu barbă albă[4].

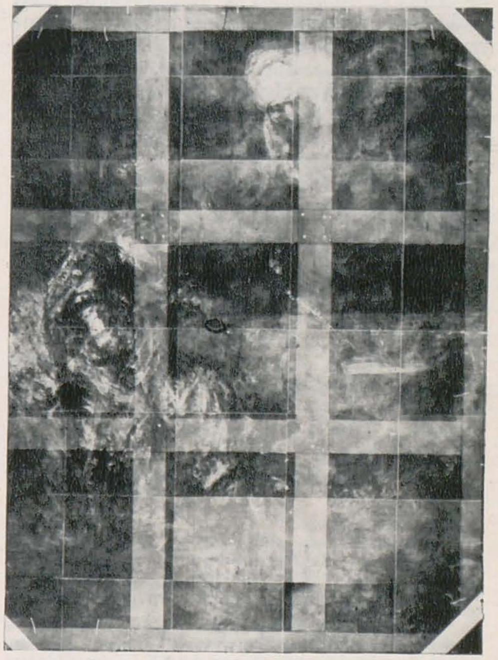
Identificarea bătrînului cu Mardoheu este însă contrazisă nu numai de faptul că acesta se înclină în fața Esterei și nu a lui Artaxerxe, așa cum ar fi cerut logica subiectului presupus de autorii menționați *, dar de însăși prezența Esterei, care nu este menționată în textul biblic. Potrivit acestuia, abia după consemnarea cinstirii lui Mardoheu, regele împreună cu Aman au mers la ospățul reginei (ibidem, cap. 7, § 1).

Este știut că Rembrandt nu s-a rezumat la stricta ilustrare a textului biblic. Dar libertățile pe care și le-a permis Rembrandt față de litera textului biblic — fapt explicabil și prin legăturile sale cu secta menonniților — nu înseamnă de fel substituirea personajelor, schimbarea esențială a spiritului și a caracterului eroilor, sau a firului logic al narațiunii biblice. Or, tocmai din acest punct de vedere, intitularea tabloului din Muzeul Republicii, *Mardoheu în fața Esterei și a lui Artaxerxe* nu poate fi acceptată, întrucît presupune nerespectarea raporturilor dintre personaje și alterarea semnificației textului biblic ce a servit drept sursă de inspirație.

Și totuși, după cum indică cercetările noastre, tabloul lui Rembrandt din Muzeul Republicii nu este cu totul străin de reprezentarea scenei în care Mardoheu primește de la Artaxerxe inelul lui Aman. Faptul a fost dezvăluit de cercetarea radiografică a acestei picturi, pe care am întreprins-o împreună cu Gheorghe Zidaru, șeful Secției de restaurare a Muzeului Republicii. Roentgenograma (fig. 2), executată în laboratorul foto al Muzeului de dr. G. Ionescu-Govora, a revelat compoziția inițială a tabloului, care se arată a fi fost alta decît cea actuală.

Deosebit de pregnantă apare, mai ales datorită turbanului, figura lui Artaxerxe, situată mai sus și văzută din față, cu o ușoară aplecare spre stînga și înainte. Alături de figura de acum a Esterei se distinge foarte bine o altă figură a ei, văzută tot din trei sferturi, dar mult mai înclinată spre dreapta și puțin spre înainte. Întreg brațul drept al reginei este într-o poziție mai lejeră, puțin îndoit din cot și cu mîna așezată firesc pe picior. Cercetarea foarte atentă a radiografiei ne-a dus la descoperirea poziției inițiale — adevărat, destul de sumar revelate — și a personajului din dreapta jos. Acesta apare mult mai în centrul pînzei, respectiv mult mai aproape de Estera, dar mai puțin aplecat, văzut trei sferturi din spate, îmbrăcat se parte tot într-un veșmînt bogat cu guler lat de blană.

Odată « completată » cu cel de al treilea personaj principal, parte integrantă a compoziției, aceasta a putut fi « citită » în ansamblu, înțelesul ei — rezultat din corelația logică a personajelor — devenind clar. Reprezentarea lui Artaxerxe cu fața aplecată spre personajul înclinat din fața sa ne îndreptățește să credem că acesta este într-adevăr Mardoheu, căruia regele îi înmînează inelul lui Aman. Expresia deschisă, luminoasă, a chipului Esterei, ca și atitudinea ei plină de solicitudine, care atestă participarea afectivă la actul investiturii vărului său în rangul cel mai înalt al demnităților, ne întărește convingerea asupra acestei semnificații a compoziției. Dar roentgenograma tabloului mai revelează încă un aspect important. Ea evidențiază diferența tipologică sensibilă între cele două figuri care întruchipează pe Estera — cea dată de imaginea radiografică și cea vizibilă în tablou. Analiza comparativă a fizionomiei acestora cu portretele de femei pictate de Rembrandt ne-a determinat să concludem că, în compoziția inițială, pentru personajul feminin, artistului



2. Radiografia tabloului *Aman implorînd iertare Esterei*

1. *Aman implorînd iertare Esterei* — ulei, Muzeul de artă al Republicii

* Subiect inspirat dintr-un episod biblic (cap. 8, §§ 1 și 2), care l-a preocupat într-adevăr pe Rembrandt. În cartea citată a lui Valentiner este reprodus la pagina 160 un tablou de mici dimensiuni intitulat *Mardoheu în fața lui Artaxerxe și a Esterei*, (cca. 1633—1634). Există și un desen, mai precis, o schiță a lui Rembrandt, cu același subiect, care este reprodusă de Benesch (*The Drawings of Rembrandt*, III, London, 1955, fig. 762, Cat. No. 629), și care datează din anii 1648—50. În aceste compoziții Mardoheu este reprezentat prosternat, așa cum e și firesc, nu în fața Esterei, ci la picioarele lui Artaxerxe, într-o atitudine evident de adîncă recunoștință față de rege care, așezat pe tron, îi întinde, după toate probabilitățile, inelul luat de la Aman, investindu-l în rangul pe care l-a avut acesta.

https://biblioteca-digitala.ro / https://revistaarta.ro

i-a servit drept model soția lui, Saskia. Atît cît se poate vedea din imaginea radiografică, cît și din portretul Saskiei — în chip de Flora (Ermitaj) (fig. 3), și din tabloul Artemisia (Prado), (fig. 4) — asemănarea lor este vădită *, în toate cele trei imagini putînd fi sesizate ovalul caracteristic al figurii, bărbia mică și ușor ascuțită, fruntea lată, sprîncenele subțiri și mici și nasul mai rotund la vîrf.

Datate 1634, aceste portrete ale Saskiei vin în sprijinul ipotezei că tabloul din Muzeul de artă al Republicii a fost început mult înainte de 1665, dată în jurul căreia se presupune că a fost executat, [5], și anume încă de la mijlocul anilor '30, fapt ce pare să-l confirme însuși tabloul cu subiectul Mardoheu în fața lui Artaxerxe și a Esterei citat mai înainte de noi, socotit a fi și el realizat aproximativ în anii 1633—1634. Coincidența între figura Esterei, pictată deci în prima compoziție cam pe la mijlocul deceniului al patrulea, și existența tabloului amintit aparținînd aceleiași perioade, întărește ipoteza noastră cu privire la semnificația însăși a acestei prime compoziții, care înfățișa, după toate probabilitățile, pe Mardoheu în fața Esterei și a lui Artaxerxe.

În cea de a doua compoziție a tabloului nostru, pentru personajul Esterei, Rembrandt a avut un alt model, așa cum ne arată figura actuală a Esterei. ** Ovalul prelung al feței Esterei, bărbia rotundă și proeminentă, nasul drept, prelung, subțire și ușor ascuțit, distanța sensibilă de la baza nasului la sprîncene, arcuirea lor spre în jos, pleoapele largi și prelungi, fruntea înaltă și foarte bombată, precum și expresia matură a chipului, pledează pentru apropierea, dacă nu chiar identificarea, acestuia cu cel al Hendrikjei Stoffels din înfățișarea ei în chip de Flora, din 1656 (fig. 6), și Bethsabea, din 1654 (fig. 7). Acest fapt ne ajută la datarea aproximativă, dacă nu chiar a picturii, atunci în orice caz a acelui moment în elaborarea tabloului în care Rembrandt a schimbat compoziția, moment care se plasează la mijlocul deceniului al șaselea.

Un desen cu penița, ce ne-a fost arătat cu multă amabilitate la Cabinetul de stampe al Muzeului A. S. Pușkin din Moscova și care reprezintă schița tabloului din muzeul de la București, vine în sprijinul supoziției noastre. V. M. Nevejina, autoarea descoperirii acestei schițe pe verso-ul altui desen de Rembrandt, demonstrează că ea poate fi datată la mijlocul deceniului al șaselea al secolului XVII. [6]

Nu ne rămîne decît să încercăm să explicăm motivul care l-a îndemnat pe Rembrandt să finalizeze pictura sa altfel decît o începuse.

Încă în compoziția inițială a tabloului nostru, cît și pictura aflată la Muzeul Pușkin din Moscova, Artaxerxe, Aman și Estera, din 1660, se poate vedea locul important pe care Rembrandt îl acordă Esterei în compoziție, înfățișînd-o în prim plan. Acest loc decurge nemijlocit din rolul hotărîtor pe care l-a avut soția regelui în demascarea lui Aman, și astfel, în salvarea de la genocid a poporului său.

În compoziția inițială a tabloului, Estera se integrează într-un raport general armonic stabilit între cele trei personaje, prin subiectul compoziției, așa cum am încercat să-l determinăm mai sus. Credem însă că pe Rembrandt l-a preocupat mai mult potențarea la maximum pe plan artistic a însăși ideii pe care Estera o personifică. Și pentru a exprima cu maximum de forță biruința Esterei asupra vrăjmașului poporului ei, pictorul a optat pentru procedeul antitezei, opunînd, în cadrul aceleiași imagini, pe învins învingătorului. Inspirîndu-se din textul biblic citat, el a schimbat subiectul tabloului, înlocuind pe Mardoheu cu Aman. Această schimbare a determinat transformări substanțiale în întreaga compoziție inițială, în amplasarea, atitudinea, gesturile și expresia celor trei personaje principale ale operei. Ele au devenit trei puternice caractere umane, care se confruntă și se înfruntă într-un conflict dramatic.

Dacă socotim tabloul Artaxerxe, Aman și Estera, pictat în 1660, ca o verigă în preocupările creatoare ale lui Rembrandt, inspirate de episoadele biblice din Cartea Esterei încă din anii 1625—1626, după cum atestă un desen cu subiectul Triumful lui Mardoheu [7], atunci putem spune într-adevăr că monumentala compoziției Aman implorînd iertare Esterei de la Muzeul de artă al Republicii, ce constituie desăvîrșirea acestor preocupări, a fost realizată ulterior tabloului, care este de mai mici dimensiuni, de la Muzeul Pușkin din Moscova, adică spre 1665, așa cum au apreciat la vremea lor, pe baza analizei stilistice, Wilhelm Bode și Hofstede de Groot.

În concluzie, ținem să precizăm că opinia pe care am exprimat-o cu privire la concordanța deplină între titlul actual, tradițional, al tabloului, cu care el figurează în Galeria universală a Muzeului de artă, și episodul din Cartea Esterei (cap. 7, §§ 8 și 9), ipotezele pe care le-am emis referitor, pe de o parte, la semnificația compoziției inițiale, la identificarea figurii Esterei cu imagini portretistice din creația lui Rembrandt, iar pe de altă parte, la datarea posibilă a etapelor evoluției compoziției și la motivarea schimbării subiectului acesteia, rămîn a fi confirmate sau corectate prin cercetări ulterioare mai aprofundate. Considerăm însă că punctul de plecare al cercetărilor va trebui să-l constituie restaurarea tabloului, (respectiv îndepărtarea intervențiilor survenite în prima jumătate a secolului nostru) aceasta în scopul obținerii pe cît posibil a imaginii originale integrale a acestei opere. O asemenea operațiune va asigura premisele unor cercetări rodnice și corect orientate.

* Münz remarcă de altfel că Artaxerxe și Estera sînt evident portrete ale lui Rembrandt (cu barbă, ca în autoportretul din 1632, No. 22) și Saskiei, soția sa Rembrandt's Etchings, II, London [1952], p. 87. Lucrarea respectivă este datată însă 1636.

** Pentru a emite o ipoteză cît mai apropiată de adevăr ne vom referi la aspectul tabloului de la sfîrșitul secolului XIX și din primul deceniu al secolului XX (v. reproducerea tabloului din Bachelin, op. cit. nr. 126, și Valentiner, op. cit., p. 469) în care sînt vizibile diferențe în ceea ce privește unele detalii, precum capul Esterei, mîinile lui Aman, figura acestuia și chiar cea a lui Artaxerxe, fața de imaginea actuală. (fig. 5) Aceste diferențe, așa cum atestă analiza la raze ultraviolete a tabloului, provin de ea unele retușuri care au fost executate de un restaurator pînă în anul 1935, cînd pictura apare deja cu aceste schimbări în reproducerea din cartea lui Bredius.

NOTE

[1] SMITH, J. — A catalogue of the works of the most eminent Dutch, Flemish and French painters, VII, London, 1836, p. 14, No. 36.

[2] BACHELIN, L. — Tableaux anciens de la Galerie Charles I-er Roi de Roumanie, P., 1898, No. 126.

[3] Scrisoarea se află în arhiva Galeriei universale a Muzeului Republicii.

[4] v. desenul din 1625—1626 de la Kunsthalle din Bremen (BENESCH, O. — The Drawings of Rembrandt. A critical and chronological catalogue, I, London [1954], fig. 4, Cat. No. 1), desenul înfățișînd un conducător oriental călare, precedat de două personaje, lucrare din aceeaşi ani, reprezentînd, după cum presupune Benesch, Triumful lui Mardoheu (Ibidem, fig. 8, Cat. No. 2), gravura din jurul anului 1640 de la Muzeul Britanic (în MÜNZ, L. — Rembrandt's Etchings, London [1952], No. 198) şi desenul din aceeaşi perioadă, de la Muzeul Liubomirski din Lwow (BENESCH, O. — Rembrandt. Selected drawings, Oxford & London, MCMXLVII, No. 119).

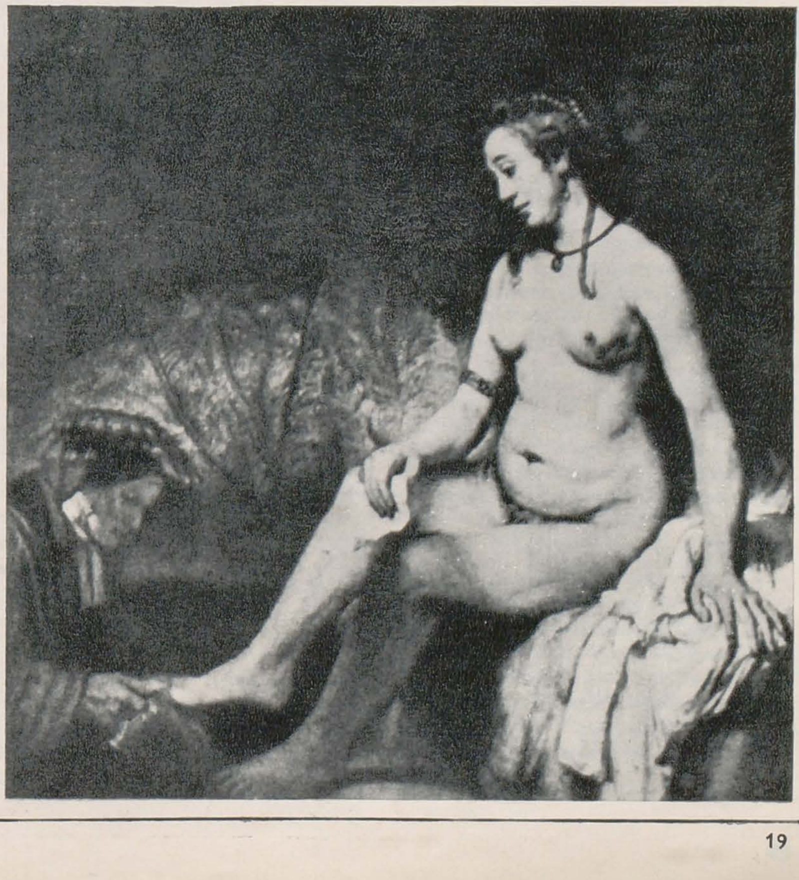
[5] BODE, W., GROOT, HOFSTEDE de — L'œuvre complet de Rembrandt, VII, P., 1902, p. 24.

[6] NEVEJINA, V. M. — Dwa risunka Rembrandta. Sobranie GMII im. A. S. Puşkina, în « Soobşcenia Gosudarstvennogo Muzeia izobrazitelnîh iskusstv imeni A. S. Puşkina, » II, Moskva-Leningrad, 1964, pp. 96, 97, repr. p. 96.

[7] v. BENESCH, O. — op. cit., I [1954], fig. 4, Cat. No. 1

5
3 | 4 | 6 | 7

3. Flora (1634) — ulei, Ermitaj, Leningrad
4. Artemisia (1634) (detaliu) — ulei, Prado, Madrid
5. Aman implorînd iertare Esterei — fotografie executată înainte de restaurarea tabloului (1935)
6. Portretul lui Hendrickje Stoffels în Flora (către 1653) — ulei, Metropolitan Museum of Art, New York
7. Bethsabea (1654) — ulei, Luvru, Paris



https://biblioteca-digitala.ro / https://revistaarta.ro

INTEGRAREA FENOMENELOR DE CULTURĂ TRADIȚIONALĂ ÎN CULTURA CONTEMPORANĂ

PAUL PETRESCU

Tema « dispariției » artei și culturii populare este aproape un loc comun în discuțiile etnografilor, istoricilor de artă populară și antropologilor culturali. Discuțiile în această chestiune, totdeauna cu o tentă nostalgică, au ca rezultat apeluri la « salvarea » « ultimelor » mărturii ale artei populare. S-ar putea probabil observa că aceste apeluri răsună pe diferite tonuri de mai bine de cinci decenii, dar că arta populară continuă să nu moară. Mai mult încă, a început deja să se vorbească, chiar în cadrul societăților industriale, de o nouă « artă populară ». Așadar, despre ce este vorba atunci? Ni se pare că nu despre decesul artei populare trebuie să vorbim, ci despre transformarea ei în acord cu ritmurile actuale ale societății, sau în alți termeni, cei întrebuințați chiar de organizatorii acestei dezbateri, de integrarea artei și culturii populare tradiționale în cultura contemporană. Ne aflăm adică nu în fața vreunei opoziții ireductibile sau a vreunui conflict, ci în fața unei realități dialectice în care schimbările generale petrecute în structura societății în ultima sută de ani se reflectă și au consecințe firești și în vastul domeniu al culturii populare tradiționale. O cultură care în forme schimbate continuă să dăinuie și să producă roade, de alt fel, desigur, dar care dovedesc vitalitatea filonului popular. Punctul de vedere istoric adoptat de obicei în studiul culturii populare se cere azi neapărat dublat de punctul de vedere sociologic și de cel al antropologiei culturale aplicate.

Problematica este nu numai vastă, dar și diferențiată pe marile porțiuni geografice ale globului. Nu poate fi vorba de o interpretare uniform unitară și nici de adoptarea unor soluții unice în condiții atît de diferite cum sînt cele din țările africane, în care cultura tradițională este chemată să joace rolul unui regenerator național pe scară continentală, sau cele din Asia în care, în foarte multe zone, se observă o continuitate mai mult sau mai puțin marcată între formele vechi și cele noi de viață, sau cele din statele occidentale, în care formele vechi sînt reactualizate mai mult sau mai puțin izbutit în variate scopuri, între care precumpănesc cele de agrement și turistice, sau în sfîrșit cele din sud-estul Europei, unde ni se pare că ne aflăm într-una din cele mai interesante și mai semnificative faze (repetînd poate un moment similar din trecutul Europei occidentale). Aici procesul transformării și integrării poate fi surprins în aspectele sale acute ceea ce, după părerea noastră, ar permite o analiză sociologică, aproape de laborator, pentru a determina probabilitățile de evoluție pe plan mondial, fenomenul fiind cu atît mai interesant cu cît se poate face și o cercetare comparativă cu privire la evoluția integrării în două orînduiri sociale diferite: primele decenii ale secolului al XX-lea evoluînd în condițiile societății capitaliste, iar ultimele trei decenii, acoperind mijlocul secolului al XX-lea, evoluînd în condițiile societății socialiste.

FESTIVALUL ȘI CONCURSUL INTERNAȚIONAL DE FOLCLOR ,,ROMÂNIA '69''

Timp de două săptămîni (26 august — 6 septembrie 1969) s-a desfășurat la București și în alte cîteva orașe românești (Constanța, Giurgiu, Alexandria, Ploiești, etc.) o acțiune de o amploare am putea spune unică în domeniul mișcării artistice neprofesioniste. Inițiativa României, prima de acest fel și prima de asemenea anvergură, a înmănunchiat o serie de manifestări la care au participat reprezentați a numeroase țări din Europa, Asia, Africa și America. Întreaga acțiune a luat proporțiile unei vaste dezbateri în care problematica teoretică a referatelor prezentate de unii din cei mai reputați specialiști pe plan mondial a fost necontenit ilustrată de prestigioase demonstrații practice de înaltă ținută artistică, oferind un material științific de profunde semnificații. Organizată de Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă, această importantă acțiune de valorificare a locului culturii populare în viața societății moderne s-a bucurat de girul UNESCO-ului ai cărui reprezentanți autorizați au salutat inițiativa României ca pe o contribuție substanțială la cauza apropierii între popoare pe calea cunoașterii culturale.

https://biblioteca-digitala.ro / https://revistaarta.ro

Judecarea fenomenului integrării culturi tradiționale în cultura contemporană trebuie să țină seama de două considerente fundamentale. Primul este cel al « fragmentării » culturii tradiționale în procesul integrării, în formele sale să le spunem clasice; cultura tradițională constituie un ansamblu unitar perceput ca atare de masele populare, în primul rînd țărănești; aria sa de extensiune cuprinde întreaga viață materială și spirituală populară, de la ocupații și unelte, pînă la construcții și arte. Or, integrarea operează pe anumite fragmente disparate, anume pe cele care într-un chip sau altul își dovedesc o anume utilitate în contextul societății și culturii contemporane. Cel de al doilea considerent trebuie căutat în evidenta transformare a funcționalității diferitelor fragmente integrate sau preluate de cultura contemporană. S-a scris mult și se știe că principala transformare din acest punct de vedere este aceea care operează în direcția schimbării de sens a utilității: utilitatea practică sau funcția utilă se transformă în utilitate artistică sau funcție estetică. Exemple nenumărate ilustrează o mutație cuprinzătoare a diverselor valori: icoanele pe sticlă sînt apreciate ca valori estetice, furcile de tors privite ca obiecte de lemn sculptat, funcția practică a străchinilor de pămînt și a ulcioarelor este abandonată în favoarea funcției estetice concretizată în expunerea acestor obiecte utilitare ca podoabe ale interiorului modern, ș.a.m.d.

Aprecierea esteticului și practicului ca valori interșanjabile, aplicate succesiv sau simultan aceluiași obiect, constituie însă o chestiune de dozare și poate fi cuprinsă într-un plan de reglementări ale fenomentului integrării, făcînd parte deci dintr-o politică culturală. În acest cadru deplasată problema, se cuvine să indicăm domeniile în care formele de cultură populară tradițională se pot integra în societatea și cultura modernă. Firește că exemplificarea o vom face pe materialul românesc, atît de bogat și în același timp dătător de seamă pentru întreaga artă populară europeană, considerînd străvechea tradiție a artei populare românești și formele clasice în care ea s-a cristalizat.

Unul din domeniile de mai amplă cuprindere națională în care cultura populară tradițională, prin valorile sale practice, istorico-etnografice și artistice, trebuie să fie o participantă activă, este cel al sistematizării teritoriale și al arhitecturii rurale contemporane. Aici, poate ca în nici un alt domeniu, necesitatea legăturii organice între « vechi » și « nou » este de primordială importanță. Nu ne gîndim desigur la păstrarea vechilor « trupuri de moșie » sătești și, în unele cazuri, nici a « vetrelor » satelor, întrucît nevoile organizării raționale moderne sînt altele decît cele ale unui îndelungat trecut, dar unele articulații economico-sociale ale acestor vechi unități teritoriale au o funcționalitate încă actuală (accesul satelor la păduri, ape, terenuri de diverse categorii, legături cu centre urbane sau comerciale, etc.). În materie de arhitectură rurală însă, este limpede că nu se poate neglija zestrea populară, fără primejdia creării unor construcții artificiale și uniforme pe tot cuprinsul țării sau reduse la trei-patru tipuri pentru fiecare județ. Or, se știe că arhitectura țărănească este de o impresionantă varietate în cadrul unor sisteme constructive unitare. Meșterii satelor au dat și dau și astăzi dovada unei deosebite puteri de adaptare la cerințele vieții moderne, păstrînd totuși amprenta arhitectonică specifică locului. Industrializarea producției de locuințe a dus în întreaga lume la o regretabilă monotonie, din care azi se fac mari eforturi de a se ieși. În țara noastră soluția o avem la îndemînă prin folosirea inteligentă, cu curaj și bineînțeles cu talent, a valorilor plastice ale arhitecturii tradiționale rurale și, am adăuga, ale celei urbane. În felul acesta vom realiza o diversitate tonică în arhitectura noilor ansambluri de construcții.

Un al doilea mare domeniu de valorificare a culturii tradiționale este cel al artelor decorative și aplicate, produsele meșterilor țărani fiind obiecte capabile să se integreze în modul cel mai firesc cu putință în ceea ce se numește interiorul modern. Mobilierul țărănesc, lucrat azi încă în numeroase centre din țara noastră, este ușor, simplu ca factură tehnică, poate fi produs la un preț de cost scăzut. Textilele lucrate din lînă, in, cînepă, bumbac sau mătase naturală au un farmec bine cunoscut de amatorii de frumos; schemele geometrice ale decorului ca și cromatica discretă și rafinată se acordă cu cele mai pretențioase interioare moderne. Ceramica țărănească, de o mare vitalitate încă în cele peste două sute de sate de olari care lucrează azi în toate provinciile istorice ale României, furnizează cantități mari de vase de pămînt smălțuite și nesmălțuite, roșii și negre, de o mare puritate a formelor, amintind tradițiile dacice și cele amforoidale greco-romane, și de o apreciabilă ingeniozitate a decorului, în care se regăsesc reminiscențe ale ceramicii bizantine și orientale. În sfîrșit, să amintim că lucrul artistic al metalelor, al osului, al pielii etc. oferă de asemenea o gamă largă de produse utilizabile nu numai ca obiecte decorative ci și cu funcții practice.

Integrarea culturii tradiționale în cultura contemporană în acest domeniu al artelor decorative se poate face pe două căi. Prima este cea a producției țărănești individuale sau organizată în cooperative — modalitate care în țara noastră a dat unele rezultate apreciabile. A doua este cea a prelucrării datelor artei populare de către artiștii plastici decoratori; trebuie să spunem că și sub acest aspect s-au înregistrat succese remarcabile în școala românească de tapiserie și ceramică modernă.

În ceea ce privește portul popular, unul dintre cele mai bine păstrate de pe continentul nostru, asistăm azi la o adevărată modă a pieselor de costum românesc. La Paris și pe Coasta de Azur mondenele anului 1969 au purtat ii românești de pînză topită, folosite și ca mini-jupe, după cum la Olimpiada Albă de la Grenoble skiorii au purtat cojocele românești adaptate sporturilor de iarnă. Firește că în acest domeniu mai este foarte mult de lucrat, dar începutul a fost făcut și socotim că este și el un aspect al integrării culturii tradiționale în modul de viață contemporan.

Intrarea obiectelor de artă populară în circuitul internațional (se cunoaște circulația mare a artei populare negre, a celei indiene, mexicane sau austriece-tiroleze) se intensifică mereu. Asistăm de fapt la o fază din lungul șir evolutiv al succesivelor « expansiuni » ale artei populare de la focarele locale din așa numitele « țări » feudale la circulația provincială și mai apoi națională. Astăzi se face trecerea de la circulația națională la cea internațională, fenomenul ajutînd la o mai bună cunoaștere reciprocă a curentelor de artă populară și, în același timp, la recunoașterea unui fond unitar comun pe tot globul. Nu credem să existe în acest fenomen de circulație largă pericolul vreunei uniformizări, centrele locale, naționale, avînd dimpotrivă tendința de a sublinia și intensifica caracterul propriu, specific.

Cele cîteva exemple au fost poate capabile să sugereze posibilitățile variate și uneori neașteptate în care elemente din cultura populară materială își pot găsi o substanțială utilizare în lumea modernă. Această lume dominată de o tehnologie miraculoasă simte nevoia unor puncte de sprijin cunoscute; obosită de a primi serii înfiinite de obiecte ieșite din giganticile și incomprehensibilele lăcașuri ale industriei moderne, lumea de azi încearcă să regăsească lucrul familiar al mîinilor omenești în unele din obiectele pe care le folosește. De aici creșterea spectaculoasă a succesului și a prestigiului artiștilor și artizanilor care făuresc cu mîinile lor un univers totuși mai apropiat de om decît cel produs în uzinele automatizate, care asamblează milioane de parcele materiale mecanice în alcătuiri ce depășesc putința de înțelegere a minții omenești obișnuite a opera cu cîteva materii și cîteva forme fundamentale adînc ancorate în memoria colectivității umane.

Într-un anume fel, asistăm azi poate la reintegrarea artei în viața societății, mai ales a artei « populare », în noile accepții ale acestui termen aplicabil și la ceea ce se numește « hobby » sau « Steckenpferd », dacă aceste « petreceri preferate ale timpului liber » se adresează aspectului cultural tradițional.

Este limpede că oamenii erei automaticii și teoriei informaționale, a zborurilor cosmice, se îndreaptă azi cu nostalgie (pentru cîtă vreme?) către deprinderile ancestrale ale lui homo faber, încercînd să se regăsească în practicarea bine statornicitelor și inteligibilelor tehnici populare. Este o împrejurare care trebuie socotită drept o șansă istorică a culturii tradiționale de-a participa la aventura culturii contemporane.

https://biblioteca-digitala.ro / https://revistaarta.ro

A T E L I E R

GHEORGHE ȘARU

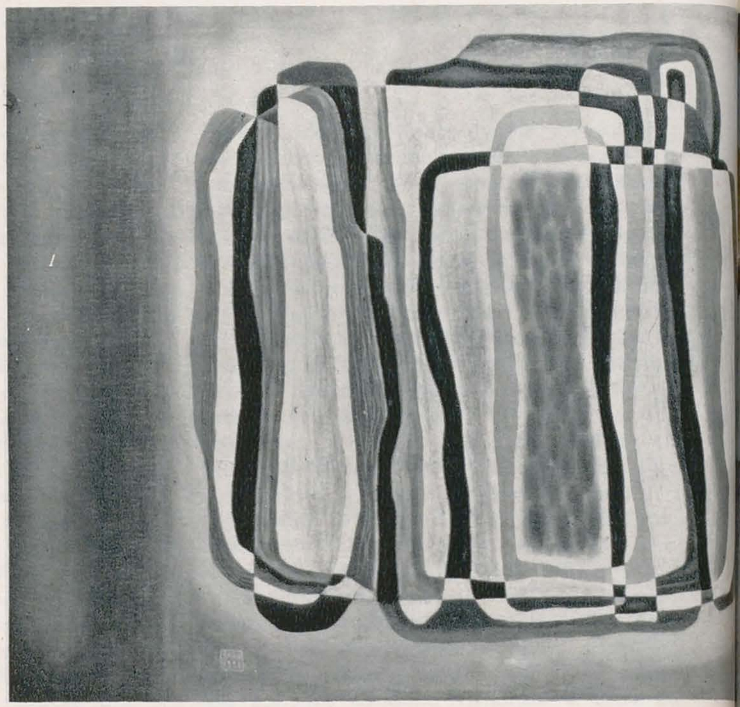
Pictor. Născut la 1 martie 1920, în Checea, județul Timiș.

Studii: absolvent al Academiei de arte frumoase din Iași (1944). În 1963 primește o bursă de studii în Italia. Conferențiar la catedra de pictură a Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu » din București.

Din 1944 participă la expoziții de stat și la diferite manifestări colective.

Expoziții personale:
1956 — București
1959 — Moscova
1960 — București

Participă la expozițiile de artă românească de la: Viena — 1956; Belgrad, Budapesta, Riga — 1959; Ankara, Atena, Istanbul, Helsinki — 1960; Damasc, Alexandria, Moscova, Geneva, New-Delhi — 1961; Memphis — 1966; Praga, Paris, New-Delhi — 1968; Tel-Aviv, Helsinki — 1969.



Participări la expoziții internaționale: Bienala de la Veneția — 1954 și 1956; Moscova — 1958; Berlin — 1963; Szczecin — 1965; Berlin — 1966.

Premii:
1949 — Premiul « Ion Andreescu » al Academiei
1949 — Premiul Național acordat de Ministerul Artelor
1951 — Laureat al Premiului de Stat pentru pictură
1952 — Laureat al Premiului de Stat pentru Pictură
1964 — Premiul III pentru pictură al Uniunii Artiștilor Plastici.

https://biblioteca-digitala.ro / https://revistaarta.ro

Există un mesaj — sau ar trebui să existe — în fiecare operă de artă. Și există un stil al artistului, în cadrul stilului epocii. După cît mi se pare, stilul epocii noastre — mă gîndesc la pictură — solicită un limbaj concis. De aici necesitatea, pentru mine, de a concentra, de a condensa, de a abrevia, ca să mă exprim cu concizie. Rămîne de văzut dacă reușesc și ce reușesc să exprim prin asemenea forme concise.

GHEORGHE ȘARU

1 | 3
2 |

1. Compoziție (II) — ulei
2. Compoziție (I) — ulei
3. Straturi în grădină — ulei

https://biblioteca-digitala.ro / https://revistaarta.ro

A T E L I E R

VASILE CRIȘAN

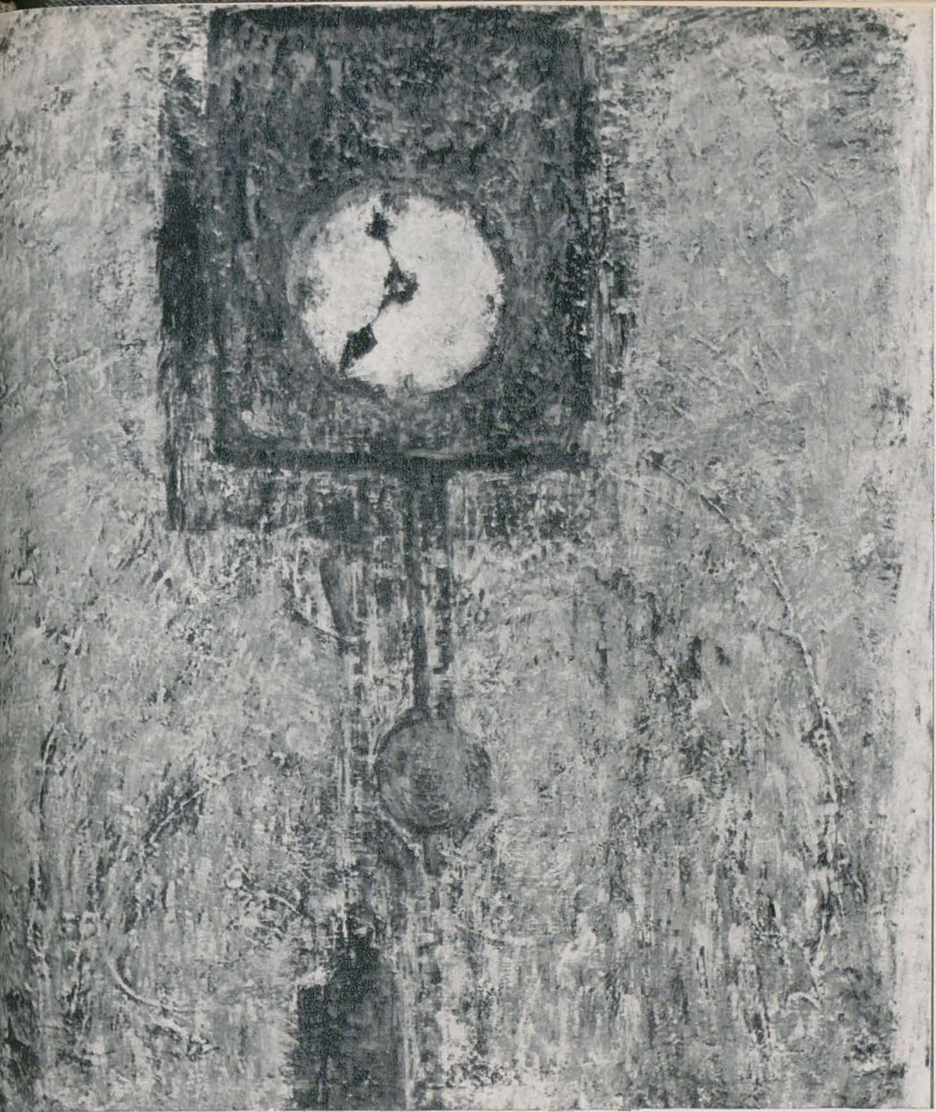
Pictor. Născut la 7 februarie 1926, la Blaj.

Studii: absolvent al Institutului de arte plastice « I. Andreescu » din Cluj (1954). Lector la catedra de desen și pictură, Facultatea de arte plastice, Institutul Pedagogic din Cluj.

Din 1953 participă la expozițiile de stat și la alte manifestări colective.

Participă la expozițiile de artă românească de la Titograd — 1968, Torino — 1969.

https://biblioteca-digitala.ro / https://revistaarta.ro



Ştiu că meşteşugul picturii cere seriozitate, pricepere, toată capacitatea de muncă şi toată sinceritatea.

Caut şi mă străduiesc să stabilesc pe pînză ordine, echilibru, durabilitate — în imagini în deplin acord cu ceea ce este . . . în sufletul meu. Limbajul sobru şi condensat, deprinderea unei elaborări îndelungate îmi par necesare pentru a da viabilitate imaginilor pe care le creez.

VASILE CRIŞAN

1/2 | 3

1. Ceasul — ulei

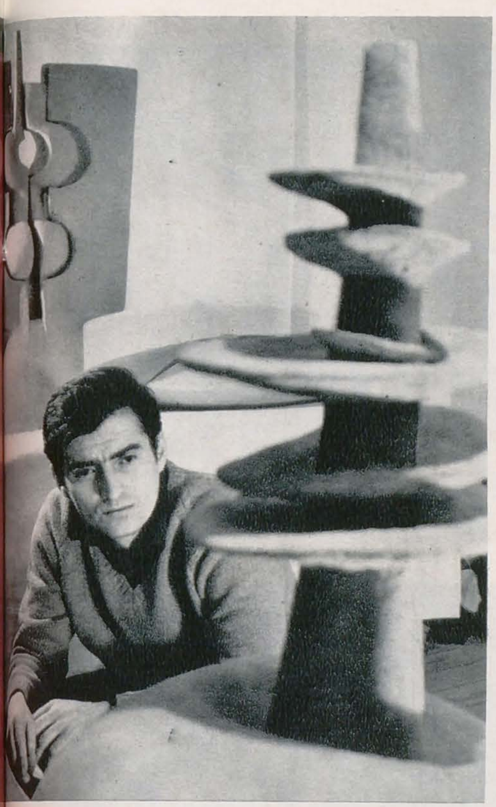
2. Natură moartă pe fond verde — ulei

3. Portret de fată — ulei

https://biblioteca-digitala.ro / https://revistaarta.ro

Ascendență — gresie glazurată

https://biblioteca-digitala.ro / https://revistaarta.ro



ATELIER

COSTEL BADEA

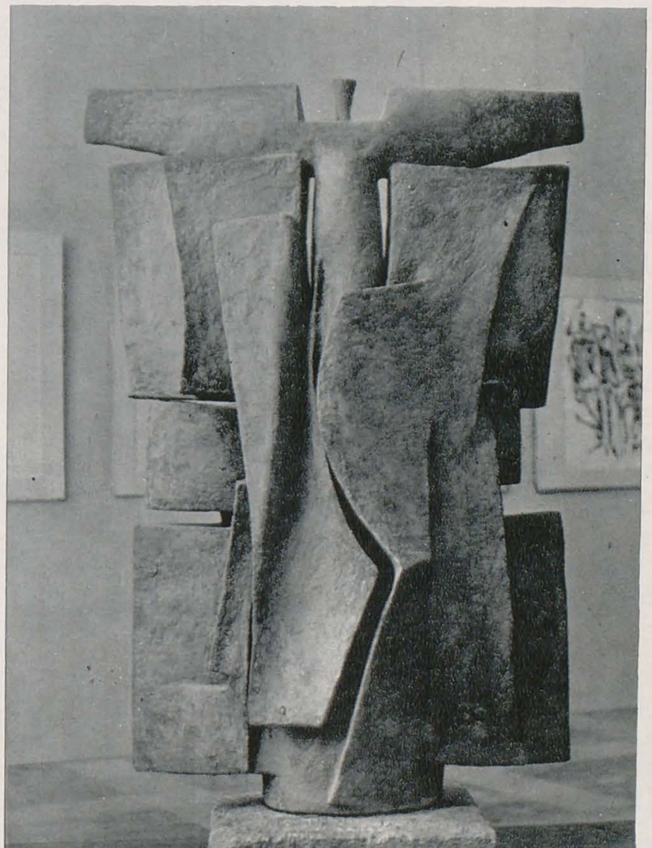
Ceramist. Născut la 6 iunie 1940, la Iași.
Studii: absolvent al Institutului de arte plastice «Nicolae Grigorescu» din București. Asistent la Facultatea de arte decorative (catedra de ceramică) a Institutului de arte plastice «Nicolae Grigorescu».
Din 1965 participă la expozițiile de stat și la diferite manifestări colective.
Expoziții personale: București, 1968.
Participă la expozițiile de artă românească de la: Köln — 1967, Paris, Tel-Aviv — 1968.
Participări la expoziții și tîrguri internaționale: Stuttgart (Trienala artelor decorative) — 1966, München (Form und Qualität), Londra (Tîrgul internațional), Istanbul (Expoziția internațională de ceramică) — 1967, Lausanne (Comptoir Suisse), Stuttgart (Trienala artelor decorative), Milano (Trienala artelor decorative) — 1968.

Pornesc a construi din pămînt, din pămîntul pe care-l ard. Sînt convins că pot fi întruchipate în această materie ideile și mișcarea lor. Mă pasionează această dinamică, această devenire pe care năzuiesc să o sugerez prin forme stabile înscrise echilibrat în spațiu.

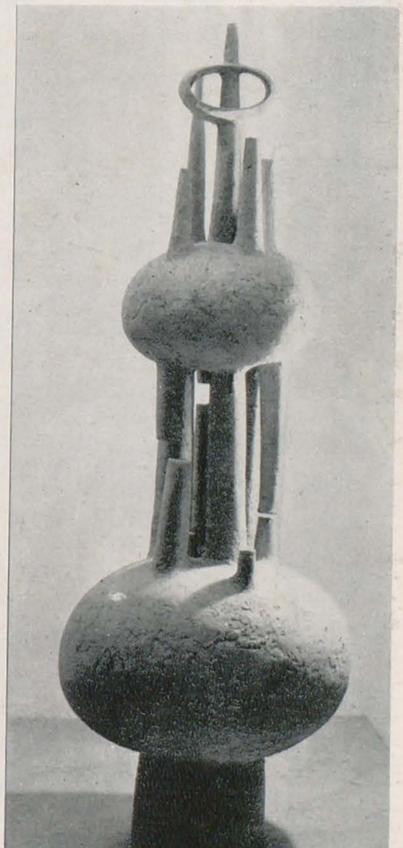
Formele mele—o lume tăcută de obiecte, mică sau mare, gîndită drept replică lumii contemporane în care trăim. Inevitabil — și deliberat —aceste forme vor fi referiri la elemente de arhitectură, existentă ori posibilă, reală ori fantastică, totdeauna pe măsura noastră, a oamenilor.

COSTEL BADEA

Neliniște — ceramică, angobe colorate



Descătușare — gresie angobată



Zbor — ceramică

https://biblioteca-digitala.ro / https://revistaarta.ro

Marc Chagall

PAUL ELUARD

LUI MARC CHAGALL

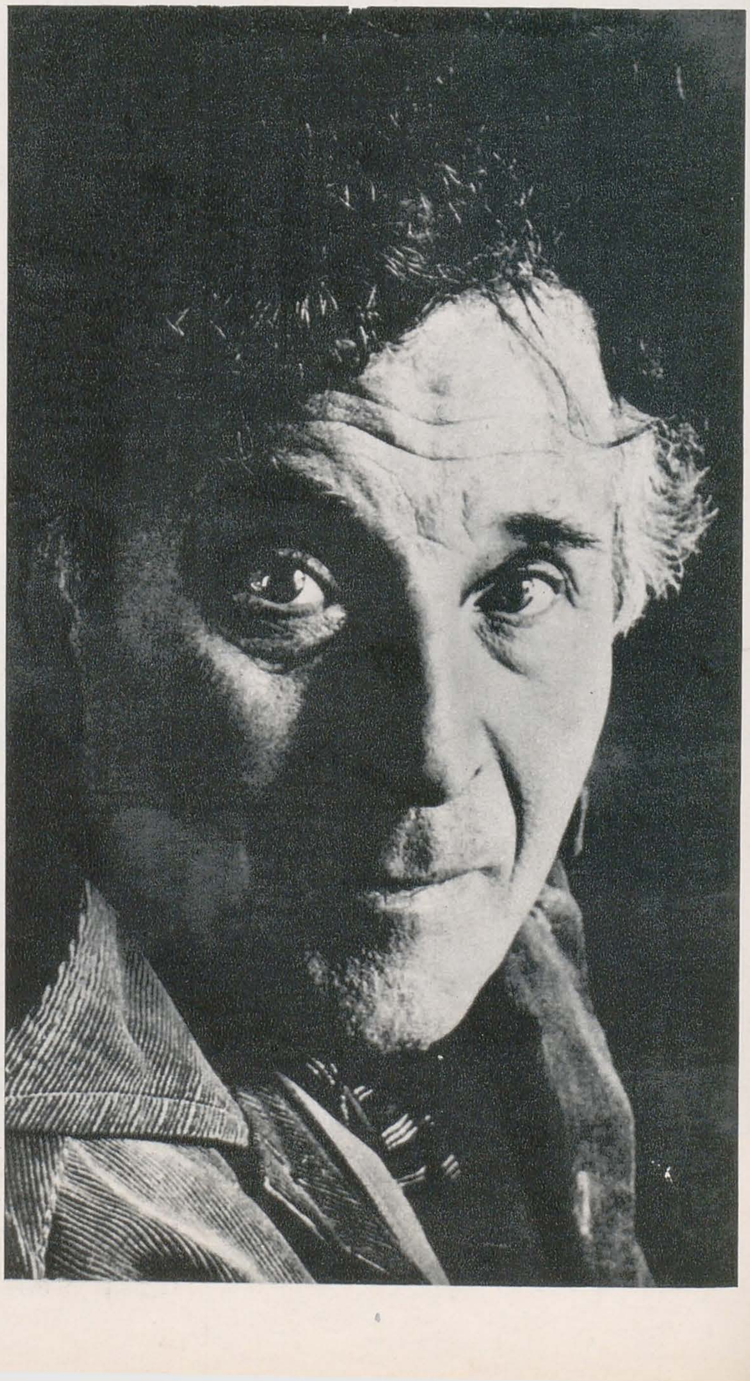
Vacă ori asin cocoș ori cal
Pîn'la pielea unei viori
Om cîntător o singură pasăre
Sprinten dănțuitor cu femeia lui

Pereche muiată în primăvara sa

Plumbul cerului aurul ierbii
Despărțite de flăcările albastre
Ale sănătății boabelor de rouă
Bate inima sîngele se irizează

O pereche prima licărire

Și-ntr-o hrubă de zăpadă
Hățoasa viță desenează
Un chip cu buze de lună
Care nicicînd noaptea n-a dormit



1/2

1. Sabatul (1910) — ulei

2. Dimineața lumii (1948) — ulei

https://biblioteca-digitala.ro / https://revistaarta.ro

ȚARA MEA

Singură a mea
E țara ce mi se află în suflet.
Acolo intru fără pașaport
Ca la mine acasă.
Ea-mi vede tristețea
Şi singurătatea.
Mă adoarme
Şi mă acoperă c-o piatră-nmiresmată.

Înfloresc în mine grădini,
Florile-mi sînt scornite,
Străzile îmi aparțin.
Dar case nu există,
Au fost încă din copilărie distruse.
Locuitorii pribegesc prin văzduh
În căutarea unui adăpost.
Ei sălășluie la mine în suflet.
Iată de ce surîd
Cînd soarele meu abia strălucește
Sau de ce, ca o ușoară ploaie în noapte,
plîng.

Fuse o vreme
Cînd aveam două capete,
O vreme
Cînd aceste două chipuri
Se acopereau de-o drăgăstoasă rouă
Şi se topeau ca boarea unui trandafir.

Azi mi se pare
Că atunci cînd dau îndărăt
Merg înainte
Către un portal înalt
În dosul căruia se-nșiră ziduri
Dorm tunete stinse
Şi fulgere sfărîmate.

Singură a mea
E țara din sufletul meu.

MARC CHAGALL

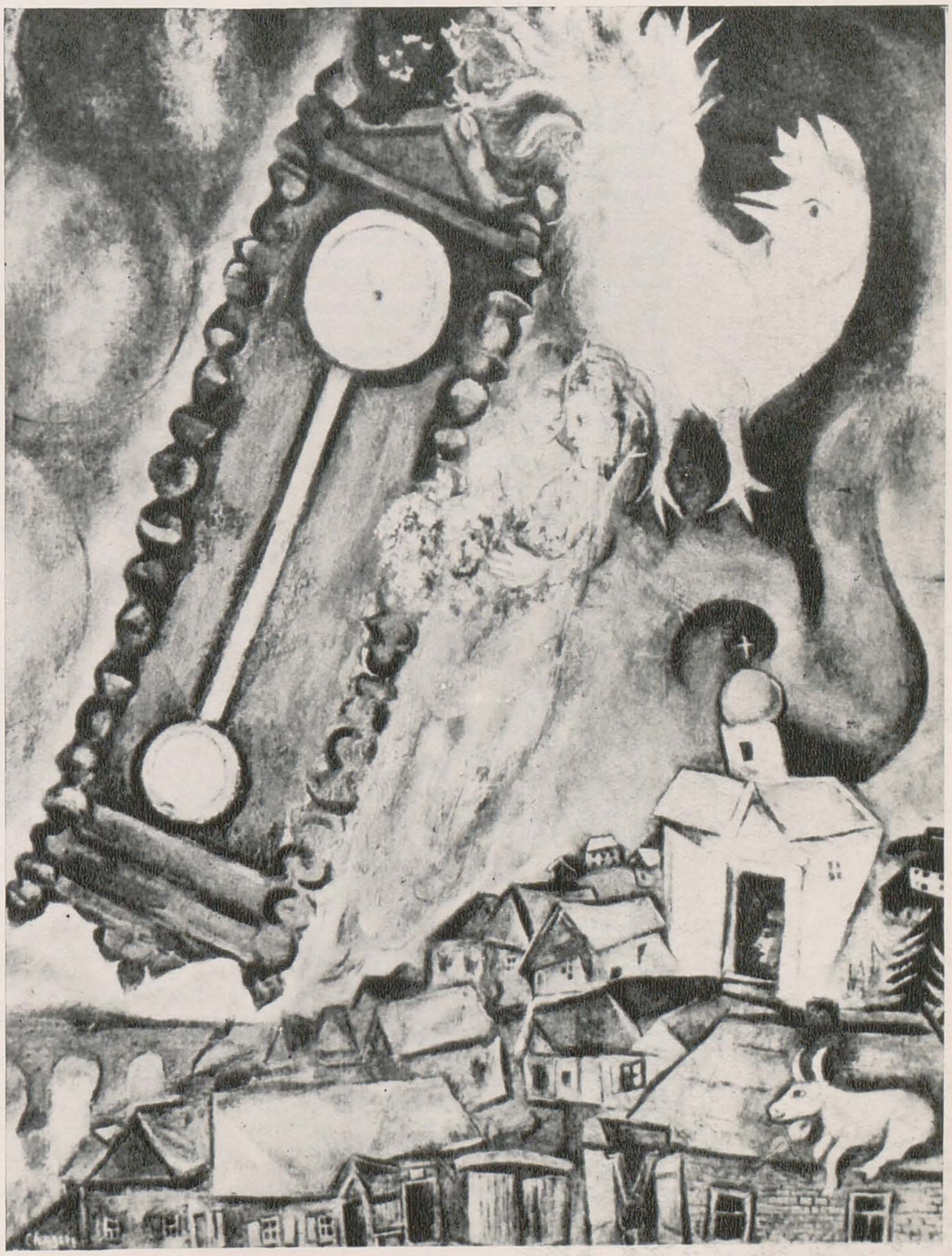
CINEVA ÎN NOAPTE

Cineva spune în noapte
N-amesteca vorbe și culori
Soare și flori
Abia luminat, sufletul fuge
Şi zboară dincolo de nori.

Spune cineva:
Multă lumină n-aștepta
Mergînd
Îți vei bea singur lacrimile, cînd
Fi-vei la capăt de drum.

Cineva mi-a spus:
E-acolo la pîndă,
O cruce. De sus
Pogorît, un cavaler
Pe brațe mă-naltă la cer.

În românește de
ION CARAION



Marc Chagall

În martie 1911, Salonul Independenţilor prezenta opera unui tînăr pictor de origină rusă, venit la Paris cu cîteva luni mai înainte. Atît de puternic atrăgeau tablourile sale mari, cu titluri şi subiecte ciudate, încît pictorii francezi ai noii mişcări cubiste le-au admis în sala care le reunea pentru prima oară operele ce aveau să producă scandal şi senzaţie. Chagall se aşeza astfel alături de Delaunay, Gleizes, Metzinger, Villon, Marcel Duchamp, Duchamp-Villon, Archipenko — se ştie că Picasso şi Braque au rămas de o parte şi nu şi-au prezentat tablourile decît la Galeria Kahnweiller — în prima manifestare spectaculoasă a celei mai revoluţionare mişcări a artei moderne.

Opera lui începuse cu cîţiva ani mai înainte într-un orăşel din Rusia, Vitebsk, unde s-a născut într-o familie modestă, în 1887. În cartea de amintiri *Viaţa mea*, scrisă între 1920 şi 1923, Chagall a evocat cu emoţie şi poezie modesta casă familială, părinţii, primele prietenii, decorul cartierului evreesc al unui orăşel rusesc în care se agită personaje pitoreşti. Apariţia harului plastic la un copil este întotdeauna un mister. Chagall a început să deseneze copiind poze dintr-un dicţionar. Un pictor local, om de treabă, îl iniţiază în meserie. Copilul pictează primele studii pe pînză grosolană de sac, pe care surorile sale le foloseau ca preşuri sau ca învelitori la coteţul de păsări. Nu s-au păstrat decît desene descriind intimitatea casei, scene rustice, idile săteşti, romantice şi groteşti în acelaşi timp, în care apare o violenţă satirică, o intenţie de judecată. O scurtă şedere la Petersburg, contactul cu arta oficială nu modifică deloc această artă independentă. Chagall făureşte o manieră încă greoaie şi întunecată, dar străbătută de lumină; o aplică la scene ce depăşesc observaţia directă şi reprezintă, într-un efort de sinteză, marile ritualuri umane: naşterea, căsătoria, moartea, înmormîntarea [. . .]

Aşa cum mărturisea Chagall într-o conferinţă ţinută în Statele Unite, în 1934, « la Paris şi-a lărgit viziunea şi a deschis ochii ».

« Am ajuns la Paris ca împins de destin. De obicei nu vii la Paris gata format. Vii fără prejudecăţi pentru a studia şi pleci uneori cu ceva experienţă. Soarele artei nu strălucea atunci decît la Paris. Chiar şi azi mi se pare că n-a existat revoluţie mai mare a ochiului decît aceea pe care am întîlnit-o în 1910 la sosirea mea în Paris. Prin oraş întîlneam la fiecare pas academii şi profesori: trecătorul de pe stradă, negustorul, muncitorii. În jurul lor plana această uimitoare lumină-libertate pe care n-am mai întîlnit-o altundeva. Şi această lumină trecea încet-încet pe pînze, renăştea în artă. Un prieten mi-a spus într-o zi: « Bieţii de noi! Ce putem face aici? Totul a fost spus şi răspus. Trebuie să ne întoarcem acasă. ». I-am zis: « De ce să luăm ce-au făcut alţii? Sînt entuziasmat, dar entuziasmul meu, făcînd oarecum înconjurul lumii, mă readuce la punctul de plecare » . . . Aşa că am rămas la Paris şi în gînd mă întorceam în patria mea. »

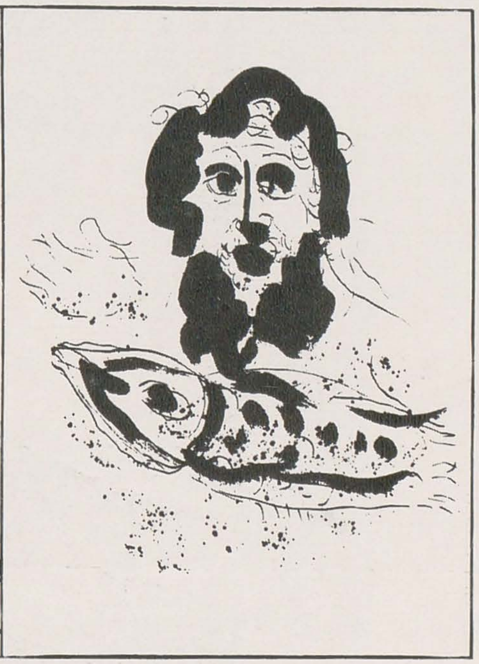
Paleta lui Chagall se luminează. Primele lucrări din 1910 erau o exasperare de culori, ca la Van Gogh sau, mai tîrziu, la Soutine. Dar tînărul face un efort de a-şi organiza senzaţiile şi a descoperi ceea ce le determină. Acest pictor, care aduce cea mai mare masă de elemente anecdotice, stranii şi pitoreşti, nu le exprimă decît printr-o echivalenţă plastică, printr-o interpretare. Elementele sale de bază sînt amintirile din copilărie, dar el le reprezintă depăşind observaţia directă, recreindu-le, dîndu-le potrivit caracterizării lui Apollinaire, un aspect supranatural, o « suprarealitate ». Şi curînd, aflat departe de ţara natală, doar această realitate creată rămîne şi se dezvoltă liber. Elementele trupului omenesc sînt dezmembrate, împrăştiate, regrupate în afara oricărei logici, organizate după concepte plastice. Chagall inventează forme şi combinaţii neprevăzute. Pentru el realul comportă proiectări în trecut şi în viitor; operele lui se desfăşoară pe mai multe planuri: al ochiului, al închipuirii, al visului şi chiar al raţiunii. Personajele, obiectele se sustrag legii gravitaţiei; fiecare amănunt îşi dobîndeşte întreaga libertate, toate virtualităţile de frumuseţe şi de graţie. În cadrul foarte sigur trasat de pictor, totul se mişcă liber, la toate scările, la toate dimensiunile, în toate sensurile. Visează la o a treia, o a patra, o a cincea dimensiune. Arta nu şi-o închipuie ca o meserie, ci ca o misiune. O revoluţie tehnică, oricare ar fi ea, nu priveşte decît suprafaţa. Nu numai culoarea, reală sau convenţională, este cea care colorează cu adevărat obiectul. Nu numai perspectiva este cea care îi dă adîncime. Nu numai lumina şi umbra luminează subiectul. E nevoie de o viziune interioară a lumii.

Chagall începe o serie de pînze mari în care vrea să exprime viaţa în evoluţie, în care lumea evocată prin analiza celor mai infime parcele se organizează după scheme geometrice. E cazul unor faimoase pînze: *Omagiu lui Apollinaire*, *Eu şi Satul*, de la Muzeul de Artă Modernă din New York, şi *Autoportret cu 7 degete*. O armonie se stabileşte între arhitectura feţei, pătratul obrazului, lunga elipsă a ochiului şi nuanţele mişcătoare ale diverselor planuri colorate: evocările satului natal şi ale Parisului, dispersate pe întreaga suprafaţă a compoziţiei, răspund

---

Acest text face parte din volumul *Pictori pe care i-am cunoscut*, aflat sub tipar la editura "Meridiane".

https://biblioteca-digitala.ro / https://revistaarta.ro



Lui Charlie Chaplin (1929) — tuş

Trei acrobaţi (1956) — tuş

Moise — litografie

Crăciun (1943) — tuş

Femeia şi calul — tuş

Ionah, din ciclul « Desene pentru Biblie » — tuş

culorilor rînduite pe paletă. Au şi apărut acele efuziuni de culori de care Chagall se va sluji din plin: albastruri ce se transformă în cenuşiu, în verde, prin pasaje nuanţate. Uneori în à plat-urile de culori se ghicesc alte obiecte, mici figuri.

La Paris, în mai puţin de patru ani, din 1910 pînă în 1914, Chagall creează o operă considerabilă ca amploare, forţă, ambiţie. Izbuteşte să exprime lumea interioară. Iar mijloacele lui tehnice sînt la înălţimea acestor încercări [. . .]

[. . .] Este impresionat de cubism şi de cuceririle lui: degajarea pînzei, introducerea arhitecturii, folosirea griurilor şi a brunurilor închise. Dar într-atît se teme de realism, încît găseşte că în operele prietenilor sînt încă prea multe vestigii ale acestuia. Supravieţuirea aceasta îi pare convenţională şi ireconciliabilă cu o artă ce se voia revoluţionară; însă nici nu vroia să sacrifice totul arhitecturii. Deformările voite ale lui Picasso îl înspăimîntau. Vorbind de această epocă, Chagall a pronunţat cuvintele: « erau cubişti, ca şi cum ar fi fost condamnaţi la moarte ». Rămîne de o parte, credincios unei figuraţii antilogice. Cu cît un tablou i se pare mai ilogic, cu atît mai mult îi place [. . .]

În momentul cînd cubismul reacţionează împotriva impresionismului, el îşi propune să salveze palpitaţia materiei, raliindu-se astfel, fără să ştie, ultimelor preocupări ale lui Monet şi ale lui Bonnard, pe care nu-i cunoştea încă, dar pentru care va nutri mai tîrziu cea mai vie admiraţie.

În 1914, Chagall se întoarce în Rusia pentru a se căsători. Războiul îl reţine în ţară timp de mai mulţi ani şi evoluţia sa pe plan sensibil şi uman se accentuează datorită dragostei, în care inspiraţia lui găseşte un element nou şi minunat. Dublul portret cu paharul de vin în care se înfăţişează alături de tînăra lui soţie este puternic iluminat de certitudine şi de fericire. Tinerii se ridică unul pe celălalt spre cer într-o piramidă de lirism şi credinţă. Într-un alt tablou, pictorul o ţine de mînă pe soţia lui care pluteşte în aer. Într-un altul, cei doi îndrăgostiţi zboară împreună. În această atmosferă ireală pictorul şi femeia iubită cresc, devin un personaj unic, fabulos, ce se ridică deasupra oraşului.

Redescoperind după o îndelungată absenţă decorul şi modul de viaţă al copilăriei, Chagall ia cunoştinţă de realitatea tragică a acestei lumi condamnate. Pictează casele cenuşii şi albastre, cimitirul, ca pe nişte ecorşeuri cu structuri ce se înghesuie şi se încalecă, în culori reci, acute şi transparente.

Putea oare o operă atît de individuală să se integreze în căutările din Rusia acelei vremi? Mai multe mişcări se născuseră în direcţia cubismului şi a futurismului, dar erau veleitare, confuze şi cu mult mai preocupate de teorii decît de opere. Reionismul proslăvea iradierea culorii, Malevici superioritatea figurii geometrice pure. Mulţi gîndeau că se va face tabula rasa cu trecutul şi că ideea de revoluţie totală implica recursul la formele cele mai avansate ale artei. Alţii credeau că abstracţia ar permite regăsirea unui limbaj comun la îndemîna maselor.

Chagall creează mai întîi, plin de entuziasm, o academie la Vitebsk şi- i cheamă să profeseze pe tinerii pictori revoluţionari ruşi. El însuşi, propune elevilor săi resursele visului, interesul de a vedea lumea cu ochii copilăriei. Dar experienţa eşuează. Chagall se străduieşte totuşi să stabilească un contact cu publicul, aducînd universul său plastic în teatrul evreiesc care se înfiinţează la Moscova. Decorează deopotrivă sala, scena, personajele, astfel încît autorii şi spectatorii participă la o viaţă nouă, la un ritm care este însuşi ritmul lui Chagall. Dar şi aici încercarea rămîne izolată.

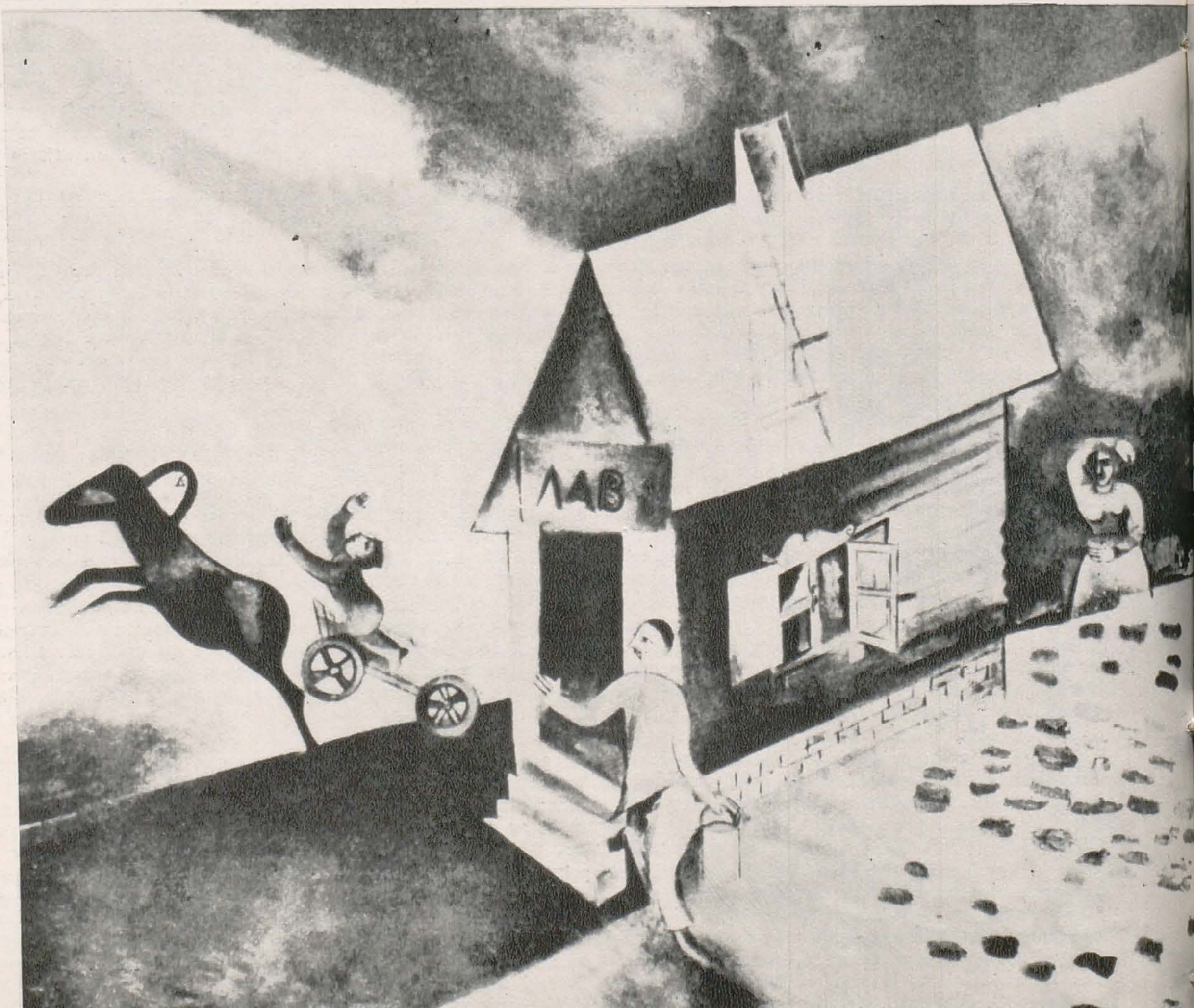
În 1922 Chagall pleacă la Paris.

Regăseşte Parisul mult diferit de cel pe care-l cunoscuse în 1910. Nu se mai dau lupte programatice. Pictorii trăiesc o perioadă de readaptare şi de tranziţie. Nu participă deloc la febra din Montparnasse. Şi nici nu acceptă să se alăture grupului suprarealist, atunci cînd Max Ernst şi Eluard vin să-l solicite. Cînd recursese la ilogism, el nu se gîndea că a creat o doctrină; se teme de automatism şi refuză să facă din el o metodă. Găseşte că tablourile suprarealiste sînt prea literare.

Chagall a rămas întotdeauna izolat printre pictori, ferindu-se de camaraderia de atelier; preferă să lucreze în tăcere şi chiar în taină. Cred că nimeni nu l-a văzut vreodată pictînd. Dimpotrivă, îl încîntă atmosfera atelierelor de artizani şi pretinde că a învăţat mult din frecventarea gravorilor, litografilor, ceramiştilor, ale căror experienţe le împărtăşeşte bucuros. În sfîrşit, preferă să aibă relaţii cu scriitorii, poeţii, filozofii. Astfel, între 1911 şi 1914 n-are ca prieteni, între pictori, decît pe Delaunay şi La Fresnay şi e mult mai apropiat de Apollinaire, Cendrars, Salmon, Cannudo. După 1923 n-are legături decît cu Picasso, în timp ce tinerii scriitori — Malraux, Supervielle, Paulhan, Maritain, René Schwob — se înghesuie să vină la el, dornici să înţeleagă şi să explice lumile noi revelate de pictori.

https://biblioteca-digitala.ro / https://revistaarta.ro

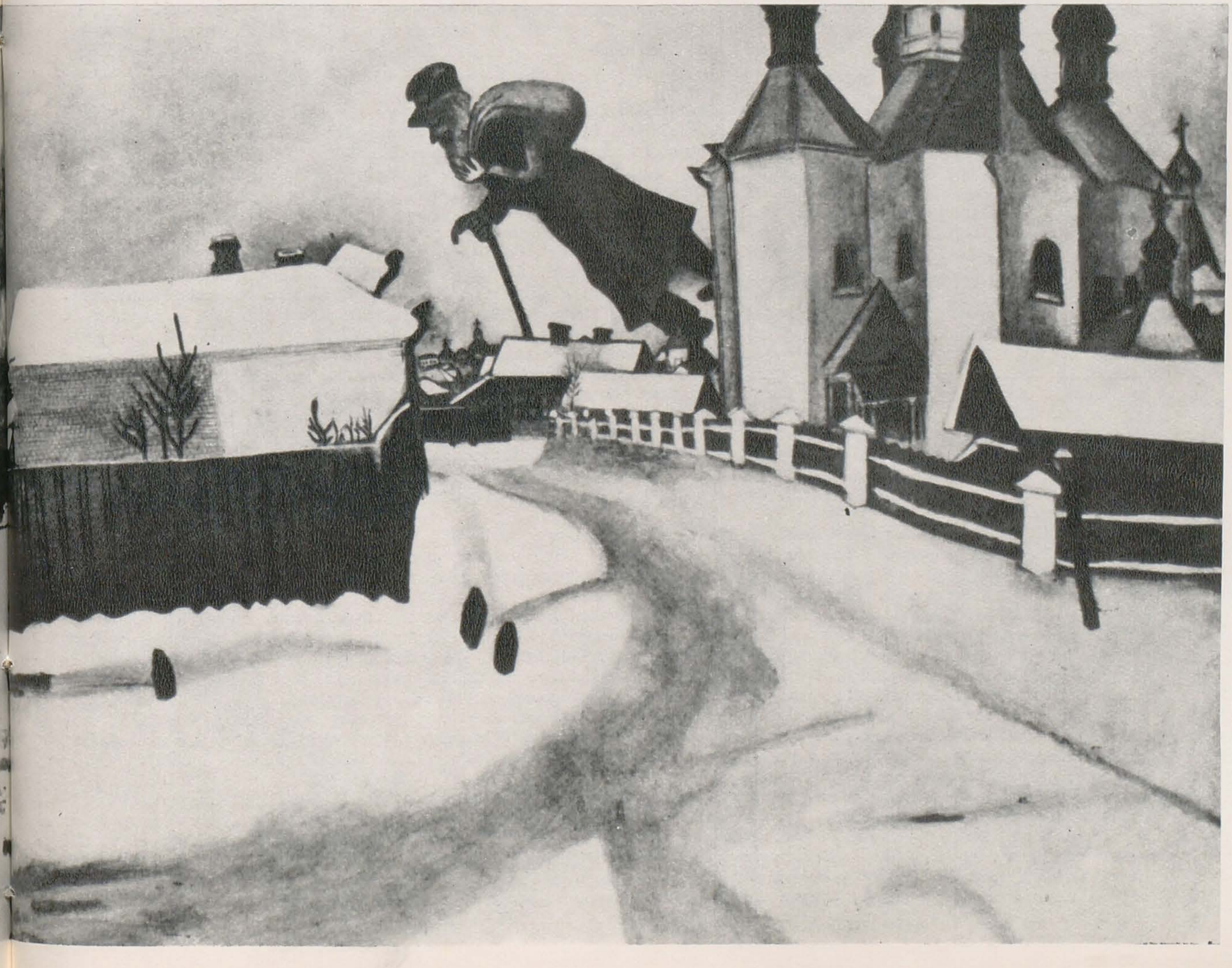
Deasupra oraşului (1917—18) — ulei



Arde casa (1913) — ulei

https://biblioteca-digitala.ro / https://revistaarta.ro

Nunta (1909) — ulei



Deasupra Vitebskului (1914) — ulei

https://biblioteca-digitala.ro / https://revistaarta.ro

Întîlnirea cu marele editor Vollard, care-i comandă succesiv ilustrarea Sufletelor moarte de Gogol, a Fabulelor de La Fontaine și a Bibliei, contribuie de asemenea la orientarea lui Chagall pe o altă cale; va realiza în domeniul gravurii o extraordinară sinteză a tot ceea ce a dobîndit anterior și a tuturor aspirațiilor sale.

La întoarcerea în Franța, Chagall reia unele din vechile sale compoziții cum ar fi Căruța cu fîn, sau duce pînă la capăt operele rămase în stadiul de schiță, ca Jgheabul. Tehnica sa evoluează rapid. Construcțiilor cu planuri ce se suprapun, li se substituie o compoziție plină, în care suprafețele se îndulcesc, iar tehnica aproape catifelată accentuează rotunjimile și volumele.

Această lume veche este asaltată de noile impresii. Chagall descoperă cu adevărat Franța. Dacă atunci cînd a venit aici pentru prima oară nu vedea nimic din ceea ce-l înconjura și trăia din amintirea obiectivă a trecutului său, de data aceasta descoperă natura, peisajul francez și culoarea lui. Străbate țara, mai întîi împrejurimile Parisului, apoi ținuturile din Auvergne, din Savoia și din Sud. Nu pictează după motiv, dar în cursul lungilor sale plimbări se impregnează de ceea ce întîlnește în lumea vegetală, minerală, animală. O adevărată osmoză se produce între el și natură. Materia se îmbogățește întocmai ca memoria. Orice pitoresc local se evaporă și el, pictorul, rămîne impregnat de culorile și de formele întîlnite. E momentul în care își multiplică evocările lirice de flori împletite cu figuri. Perechile de îndrăgostiți plutesc într-o atmosferă vegetală luminoasă. În mijlocul peisajelor, printre arhitecturi, pe străzi țîșnesc buchete uriașe. Linia se topește în masa de culoare; culoarea devine impalpabilă și îmbracă realitatea într-o poezie încîntătoare.

Cele două caracteristici ale artei lui Chagall sînt acum definite: comuniunea omului și a animalului, contopirea ființei cu natura. El pune în scenă ființe cu un amestec aparte de uman și de animal, — de unde fantasticul. Nu animalele adoptă moravurile și gîndurile oamenilor ca în La Fontaine, pe care Chagall îl interpretează în felul său, ci oamenii au trăsăturile animalului, stîngăciile lui, gingășiile, tandrețea, sentimentalitatea lui neformulată [. . .]

În primăvara anului 1941 se duce în Palestina, în Siria și în Egipt, pentru a regăsi peisajele Bibliei, la a cărei ilustrare va începe să lucreze. Se cam teme de acest contact direct cu un pămînt și un cer atîta vreme visate, situate dincolo de orice realitate, dar încearcă la Ierusalim cea mai puternică impresie a vieții sale. Este pătruns de puritatea, de religiozitatea unică a atmosferei. Nu se oprește la amănuntele cutărui sau cutărui loc istoric intact, dar o inefabilă blîndețe transpare de acum încolo în peisajele pe care le pictează.

Chagall își creează propria sa biblie. Toată partea narativă, uneori atît de emoționantă, este lăsată de o parte, ca și marile fragmente lirice, psalmii, Cîntarea Cîntărilor. Cartea este aceea a figurilor dominante, patriarhi, regi, profeți, oameni pătrunși de Dumnezeu. Siluetele lor înalte, hieratice, trupurile lor adunate în meditație umplu întreaga pagină, orice element înconjurător devenind accesoriu.

În anii ce precedă marile persecuții și războiul, se accentuează evoluția psihologică a lui Chagall. El, care în tinerețe era atît de tare, atît de indiferent față de lumea exterioară, atît de impermeabil la orice influență este acum din ce în ce mai profund mișcat atît de frumusețile naturale ce-l înconjoară cît și de suferințele familiei, de nenorocirile și răul ce domnesc în lume. Evenimentele trezesc în el temeri și mînii care-i răscolesc din temelii pictura — care e numai gemete, strigăte de protest și de revoltă. Această perioadă dramatică a operei lui Chagall e inaugurată de războiul din Spania, țară în care a stat multă vreme. În Germania, oamenii erau urmăriți; cărțile, operele de artă așa-zis degenerate erau arse. Accente violente de furie străbat opera lui Chagall. Realizează marile sale răstigniri în care Cristos se dăruiește ca jertfă pentru satele, rabinii, animalele din ghettou date pradă flăcărilor. Pictorul vrea cel puțin ca opera lui să fie o mărturie împotriva indiferenței umanității. El își traduce neliniștea în culorile cele mai violente și transpune în planul cel mai general sentimentele sale individuale, dînd simbolurilor perimate o semnificație nouă.

Chagall a putut să petreacă primele luni ale ocupației în vechea lui căsuță de la Gardes, acest sat al Provenței pe care André Lhote îl descoperise și căruia îi dăduse viață chemînd acolo cîțiva prieteni. O casă singuratică, printre ruine, ce da spre un deal aproape de netrecut, corespunzînd imaginii vieții înseși a artistului, care, în aceste ore tragice reușește totuși să-și mențină moralul. Dar amenințările se întețesc; Chagall e arestat la Marsilia și, după ce e eliberat, acceptă invitația adresată de Muzeul de Artă Modernă din New York și declinată pînă atunci, de a pleca în America. Se îmbarcă la 7 mai 1941, și după o lungă escală la Lisabona ajunge în America la 23 iunie, ziua atacului german asupra Uniunii Sovietice.

La New York, el se plimbă pe străzi ca un surdo-mut (niciodată nu va învăța engleza). Suferă profund la vestea distrugerii orașului său natal în primele zile ale invaziei germane. Sursele lui de inspirație, care nu mai au de acum încolo o existență materială, și care nu mai supraviețuiesc decît în sufletul său, capătă o forță supranaturală. Nimic din lumea în care trăiește, dar pe care n-a acceptat-o încă, nu poate să-i tulbure gîndurile. Opera sa capătă o autonomie totală [. . .] Proiectează o viziune tot mai fantastică, exaltată, supusă transpunerilor și mutațiilor cele mai stranii. Trupurile se alungesc, trec prin regnul animal, vegetal, uman; fețele se dedublează: îngeri și demoni deodată. Este epoca guașelor lirice, a unei tehnici total eliberate, în care linia dispare și formele se contopesc unele cu altele. Acest elan se prelungește, găsește noi rezonanțe (după un popas în Mexic, în 1943) — exprimate în decorurile și costumele la baletul Aleko, montat de Massine. Culorile violente ale pămîntului, care vibrează în încremenirea religioasă a aerului, structura monumentală a ființelor se exprimă într-o artă puternic contrastată.

Moartea aproape subită a soției sale Bella, la 2 septembrie 1944, marchează o prăbușire, o ruptură de multe luni de zile în această tensiune creatoare. Pentru a se apuca din nou de lucru, Chagall trebuie să se afunde în realizarea decorurilor pentru baletul Pasărea de foc, cu uriașa muncă materială pe care o presupune executarea decorurilor mari și a costumelor pe care le-a conceput, în cele mai mici amănunte [. . .] Nu știu să existe vreun alt balet pentru care un pictor să fi putut crea o atmosferă atît de învăluitoare, de pătrunzătoare. Perdele ample plutesc tot timpul deasupra scenei, scăldată într-o penumbră misterioasă.

A sosit vremea cînd, în 1946, marile muzee americane și, în 1947 și 1948, cele din Europa organizează expoziții retrospective ale operei lui Chagall. Aportul său la arta contemporană este mai bine înțeles și nu mai apare pentru nimeni drept o anomalie sau o curiozitate. Încă din 1941, André Breton, căutînd precursorii suprarealismului, rectifica o veche uitare și sublinia că de prin 1911 chiar opera lui Chagall răsturnase barierele elementelor și legile fizice.

Călătoria lui Chagall la Paris în 1947, reîntoarcerea sa definitivă în anul următor cînd se instalează la Orgeval, lîngă Saint-Germain, coincid cu perspective noi. Dacă pare să continue mai întîi pe linia începută în America (seria de guașe cu figuri fantastice, de o puternică animalitate), el nu întîrzie însă să se afirme mai direct, mai accesibil, mai aproape de minunățiile vieții [. . .]

În 1949, Chagall se instalează la Vence. Această întîlnire cu natura meridională care-l hipnotiza de multă vreme este hotărîtoare pentru el. După Renoir și Bonnard, Chagall este fermecat de această vegetație în care formele magnifice se revarsă sub vibrațiile și vrăjile culorii. Tonalitatea este aceea care-l călăuzește și-l duce la arhitectură. « Chimia » e primordială. De multă vreme Chagall, care nu admiră pe nimeni mai mult decît pe Monet și Nuferii săi albi, a renunțat la orice altă construcție decît aceea a formelor colorate.

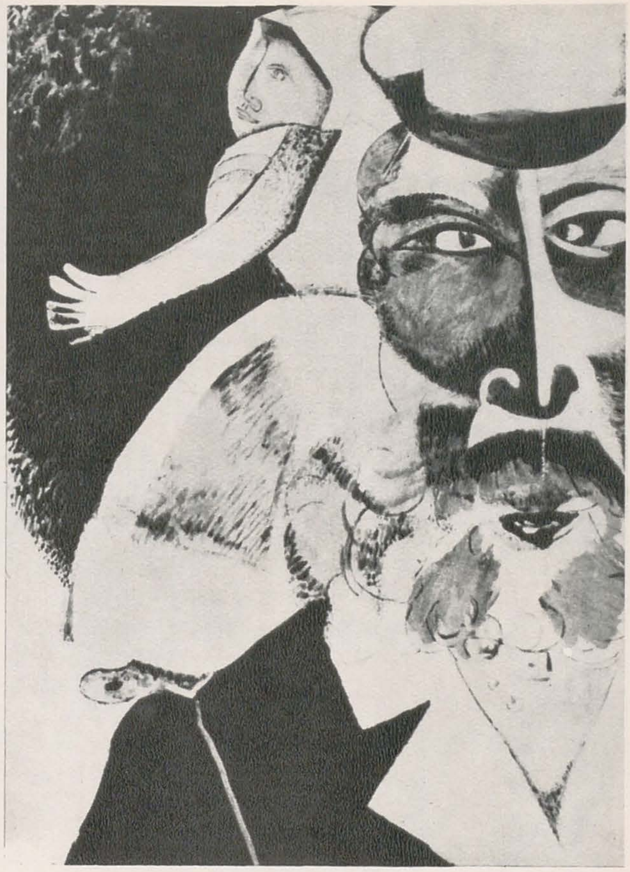
Ar vrea să se piardă el însuși în oceanul culorilor libere. Dar vrea de asemenea să stăpînească, să frămînte pămîntul care-l inspiră. De aceea se ocupă de ceramică și caută smalțuri care-i îmbogățesc gamele cu nuanțe neprevăzute și încearcă să inventeze forme adaptate la compozițiile lui. Rezultă din aceasta un fel de barochism în care pămîntul germinează și înmugurește ca vegetația.

Chagall resimte din plin influența climatelor și a noilor peisaje care-l întîmpină. Acest lucru nu e întotdeauna ușor de observat, pentru că această influență nu e niciodată direct exprimată; adesea se produce un mare decalaj de timp între impresia primită și realizare, ceea ce permite producerea celor mai subtile transpuneri. Astfel seria imaginilor fantastice ale Parisului reia și dezvoltă (prin 1951, 1952, 1953) schițele făcute de pictor la întoarcerea sa din America, la începutul anului 1947. Se observă atunci că percepția fizică a lui Chagall se extinde asupra unor nuanțe nebănuite, asupra detaliilor încă neconturate și a iradierilor care scapă tuturor. Impresia suferă la el o îndelungă mutație tainică înainte de a îmbrăca o formă conștientă, nu întotdeauna ușor de descifrat [. . .]

https://biblioteca-digitala.ro / https://revistaarta.ro

Eu și satul (1911) — ulei

https://biblioteca-digitala.ro / https://revistaarta.ro



Sania zburătoare (1945) — ulei Părinții mei (1912) — guașă

E interesant să regăsești în opera lui Chagall, uneori după cîteva ocoluri și răstimpuri, momentele hotărîtoare care-i marchează reînnoirea și-i determină creația viitoare. Scurta călătorie în Mexic pregătise transformarea viziunii sale, deschizînd prin contrastele cele mai violente, calea unei teribile transmutații a speciilor; este probabil că descoperirea Greciei nu e mai puțin importantă, de vreme ce ea stabilește o familiaritate între Chagall și lume, fundată pe o măreție și o libertate necunoscute pînă atunci; ea alină și leagănă ca niciodată neliniștea îndurerată și nesiguranța care de atîtea ori l-au asaltat.

Chagall s-a dus în Grecia în 1952 și din nou în toamna lui 1954, la rugămintea lui Teriade, care vroia să-i ceară să ilustreze în litografie colorată Daphnis și Chloe și care visa să plaseze această minunată poveste în cadrul insulei lui natale. Chagall resimte din prima clipă certitudinea că îl așteaptă impresii puternice, că avea încă disponibilitate și entuziasm. Grecia i-a părut la fel de extraordinară ca și Palestina, oferind o fuziune la fel de surprinzătoare de elemente vii, adevărate, și în același timp conforme cu tot ce se poate ști sau imagina despre trecutul și mitul grecilor. Primul contact îl entuziasmează. Atena: un nou Ierusalim; Acropole: celălalt stîlp al lumii antice, alături de Templu; două concepții de viață la fel de adevărate și care se completează. În coloritul Greciei, Chagall găsea ceva fosforescent, o finețe care-i împrospăta impresiile atît de mișcătoare stîrnite odinioară de lumina Galileei. Din această reîmprospătare ceva a trecut în gravurile Bibliei, pe care le-a reluat și le-a terminat după prima călătorie în Grecia.

Aceeași impresie a unei lumi la începuturile ei este dată de marile peisaje recente de la Vence, ferestre deschise spre grădini minunate, migdali înfloriți pe dealuri, sate adormite sub lună.

Faptul că păstrează această spontaneitate, această prospețime a senzației, cînd are în urmă și înaintea sa o operă atît de complexă, indică un proces esențial. În rezervele atelierului său, Chagall are pînze începute care așteaptă momentul cînd vor putea fi în mod util reluate și terminate. Mesajul asimilat poate să se transforme între timp, să devină tragic sau vesel, supunîndu-se fără îndoială mai puțin întîmplării vieții decît sensului profund pe care-l poartă în el de la începuturi, dar pe care pictorului îi trebuie mult timp ca să-l pătrundă. Cînd tabloul este în lucru, adesea tehnica lui se schimbă; el evoluează atîta vreme cît păstrează ceva viu: își trăiește propria lui viață. Unele tablouri par să se termine de la sine, luminîndu-se deodată; altele nicicînd nu sînt terminate.

Totuși, opera n-are în nici un caz caracterul unei schițe. Departe de a se supune unui proces de simplificare sau de geometrizare, ea pare să atragă mereu noi percepții, pretexte pentru suflet de a se deschide. Tocmai de aceea factura păstrează ceva dintr-o mișcare continuă, încărcată de prelungiri posibile [. . .]

Cu cît îl cunosc mai bine pe Chagall, cu atît imaginea pe care ne-au dat-o despre el fotografiile, atîtea fotografii, mi se pare infidelă și nedreaptă. Aproape de fiecare dată este surprins de instantaneu într-o gesticulație sub un unghi ascuțit, pe o fațetă afectată, cînd el este de fapt numai reflecție, reculegere, purtat de o mișcare lentă, ciclică, a cărei semnificație nu reiese decît din împlinire.

Ascultă cu amabilitate ceea ce-i spun ceilalți, dar trebuie să vorbească el însuși ca să audă, să retrăiască în șoaptă dezbaterea ce se deschide în fața lui și s-o plaseze în cadrul problemelor sale. Dacă atît de adesea e interogativ, dacă pare să aibă nevoie de răspuns și de ecouri cînd vrea să știe dacă e aprobat și iubit, aceasta vine din obișnuința modestiei, ba mai mult, dintr-un sentiment de apărare și de salvare a siguranței sale. Pentru că în sinea lui e stăpînit de certitudini irefutabile. Ar vrea ca ele să fie evidente pentru toți dar, neștiind dacă aceasta e cu putință, poate la fel de bine să le disimuleze. Ceea ce i se spune poate să-l impresioneze, să-l miște, dar nu-l clintește de fel.

Pe chipul său neted, cu păr cărunt, aproape ras, trăsăturile s-au mai accentuat; sub mobilitatea și însuflețirea lor constantă, apare acum precizia și plenitudinea. Elanuri tinerești le agită, dar își păstrează gravitatea și noblețea. Privirea vie a devenit mai caldă. S-a dus vremea cînd, din spatele unui ghișeu, un funcționar, fascinat de părul său blond și cîrlionțat, i-a răspuns: « Da, doamnă ». Imaginile a ceea ce a fost, n-au dispărut; s-au contopit în ce avea el mai bun și mai autentic.

În românește de RADU VARIA

https://biblioteca-digitala.ro / https://revistaarta.ro

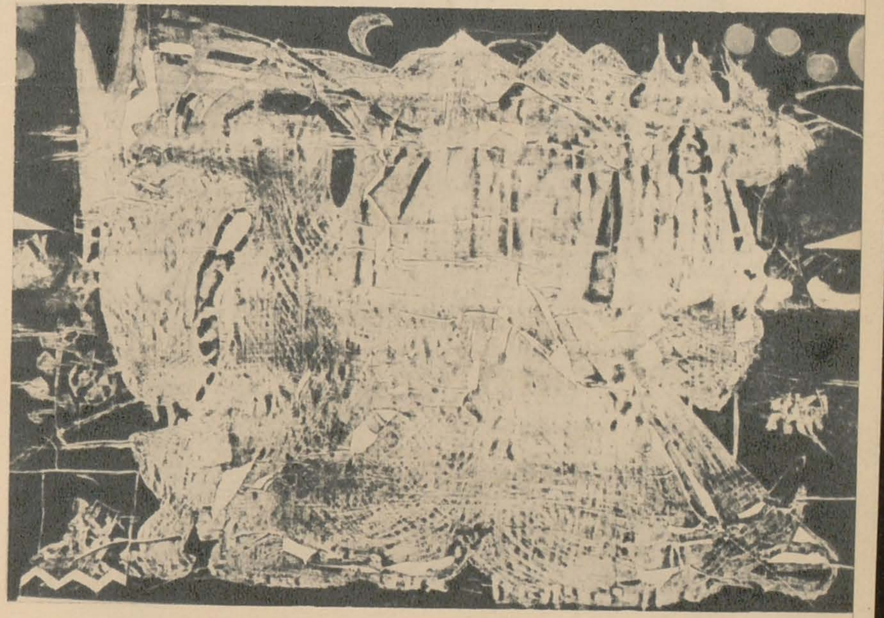
EXPERIENŢE ÎN ATELIER

MARIANA PETRAŞCU

Cred că în mişcarea noastră artistică se observă o anumită lipsă de comunicare: prea puţini artişti se simt îndemnaţi la un schimb de idei, de păreri asupra drumurilor artei şi nu-şi înfăţişează decît rareori în public propriile lor căutări, propriile experienţe, altfel decît în lucrările expuse. Mie mi se pare însă că o informare reciprocă, o explicare a căutărilor noastre, o motivare a programului nostru de activitate este o necesitate. Aşa că voi vorbi despre rezultatul unor căutări pe care le-am întreprins de prin 1966 în domeniul gravurii.

Deoarece mă interesează în mod deosebit gravura în culori, am căutat să obţin experimental, cu procedee de execuţie şi cu materiale noi, lucrări cu o policromie cît mai complexă, de o intensă picturalitate.

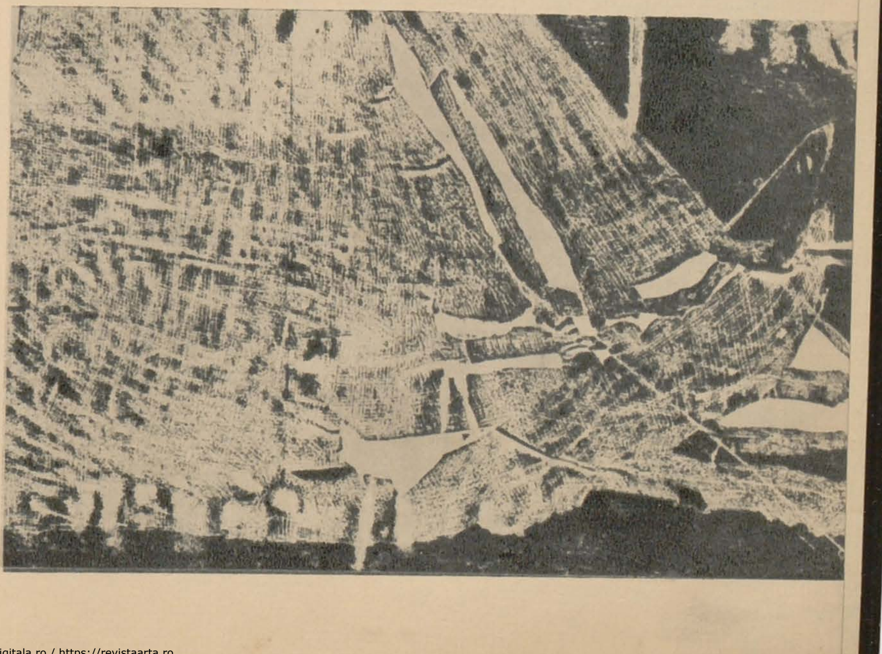
Cu ani în urmă am imprimat cu procedee clasice lucrarea intitulată *Pescar sărind din barcă*, acvaforte pe cupru. Nemulţumită de rezultat, m-am hotărît să o imprim din nou, într-un fel neuzitat la noi, în «negativ». Gravura astfel obţinută capătă un aspect cu totul aparte. Am expus-o la o expoziţie de grafică, trezind (atît în public cît şi la confraţii mei) o mirare şi un interes net. Era prima acvaforte, din cît ştiu eu, imprimată într-un asemenea procedeu. Frumuseţea ţesăturii de linii, atît de caracteristică tehnicii acvaforte, ca şi cum ar fi vorba de un desen liber, vizibile ca o ţesătură de paiajen, a fost mai expresiv pusă în valoare la imprimarea în negativ. Deci, încercaţi !



Pe aceeaşi placă de cupru am încercat apoi o serie de combinaţii policromice. Însă sistemul clasic al gravurii colorate cu mai multe plăci (atacări în acizi, acoperiri cu verniuri, semne, cruci pe exemplar, ucenic la îndemînă etc.) mi se părea foarte greoi.

Luîndu-mi inima în dinţi, m-am hotărît să pornesc la drum neumblat pe baza unei tehnici noi, pe care aveam s-o descopăr încet, gravînd într-un material nou * o lucrare de la început pînă la sfîrşit, încercare interesantă prin ineditul ei, cel puţin la noi. Ştiu că în alte ţări s-au realizat gravuri pe material plastic, dar acest material s-a folosit diluat în diverşi solvenţi, obţinîndu-se mai curînd o structură de modelaj. Cred că dezavantajele gravurii în metal le-am eliminat în parte, lucrînd cu acest material modern uşor şi translucid, ceea ce îmi permitea, prin suprapunerea diferitelor plăci, să văd tot ce era dedesubt pe exemplar şi să obţin, din punctul de vedere al imprimării, o bună gravură policromă. *Grup maramureşean*, gravură în trei plăci, am lucrat-o în iarna anului 1966 şi am expus-o în ţară, iar *Mască pădurenească*, gravură policromă în şapte plăci, a fost expusă la Londra, în toamna anului 1966.

Cea de a treia « odraslă », *Joc pădurenesc*, tot gravură colorată în şapte plăci, va mai suporta încă şi alte încercări.



Prin procedeul aplicat în aceste trei gravuri policrome, am obţinut o fidelitate remarcabilă la imprimare, simplificări ale diferitelor faze de lucru, o policromie complexă. Am ajuns astfel pînă la şapte culori suprapuse pe exemplarul tras la presă, în condiţiile de imprimare care le oferă atelierul de gravură al Fondului plastic (primitiv — avem nevoie de prese electronice !). Structura noilor plăci translucide asigură redarea celor mai fine linii şi se pretează la efecte de ţesătură şi materie de aceeaşi calitate cu cea a gravurii în metal.

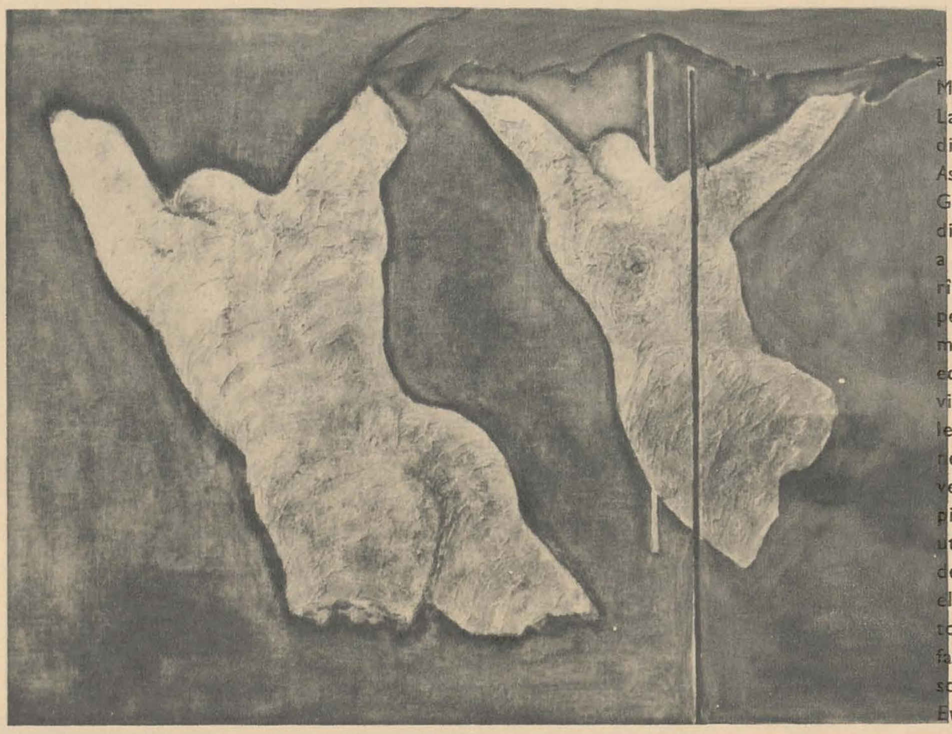
Dar tot omul este supus adversităţilor. În toamna anului 1966, cînd lucram mai cu foc, o ursitoare oarbă şi urîcioasă taie, cu foarfeca ei ruginită, legată la brîu cu un lanţ gros, firul unei activităţi care mi se părea plină de promisiuni. Timp de doi ani am părăsit atelierul de gravură din motive de sănătate. Acum mi-am reluat lucrul şi . . . încercările.

---

* Corina Beiu Angheluţă întrebuinţase pe mici fragmente, ca element ajutător, o policlorură de vinil din comerţ. Încercînd-o la rîndul meu, mi s-a părut un material nteresant. Apoi, adresîndu-mă inginerului Dinu Mihăilescu, am căpătat „plăci" de calitate superioară.

https://biblioteca-digitala.ro / https://revistaarta.ro

GUNNAR JANSER



Sub auspiciile U.A.P., pictorul suedez Gunnar Janser a deschis în luna septembrie, la *Galeriile de artă* din bd. Magheru, o expoziție de pictură, colaj și linogravură. Laureat al *Consiliilor regionale* din Östergötland, președinte al *Uniunii Artiștilor* din Linköping și secretar al *Asociației Prietenilor Artei* din provincia Östergötland, Gunnar Janser, cunoscută personalitate a vieții artistice din Suedia, a prezentat publicului bucureștean o selecție a realizărilor sale recente. Artistul ne-a vizitat în două rînduri țara, manifestînd un interes deosebit pentru peisajul românesc, ale cărui ecouri se fac simțite în lirismul paletei sale. În colaje, căutînd să obțină cu mare economie de mijloace plastice un maximum de expresivitate, Gunnar Janser alătură de obicei bucăți vechi de lemn și obiecte uzate și părăsite cărora le acordă, prin neașteptate asociații, funcții simbolice. Uneori, motivele colajelor sînt transpuse și interpretate în materie picturală, într-o viziune decorativ-expresivă, artistul utilizînd formele amplu stilizate și contrastul cromatic, de obicei albastrul și auriul, roșul și auriul etc. Alteori elementul de bază al compoziției îl constituie sugerarea torsului omenesc. Linogravurile lui Gunnar Janser, de fapt studii după model — personaje pe plajă — sînt scriituri simple de o delicată poezie. (În ilustrație: *Evadare* — ulei).

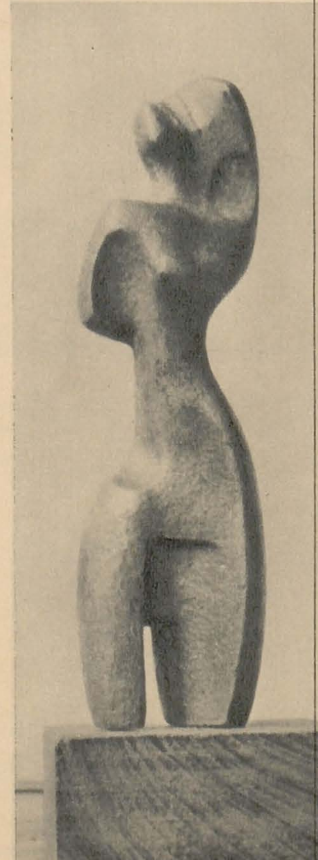
H.H.

CHINTAMONI KAR

Muzeul Simu a găzduit în luna august expoziția artistului indian Chintamoni Kar, organizată sub auspiciile C.S.C.A. Director al *Colegiului de artă* din Calcutta, membru al *Academiei Regale de Artă* din Londra, distins cu *Medalia de argint* și *Diploma Olimpiadei de artă* din Londra, Chintamoni Kar, s-a manifestat în diverse ramuri ale artelor frumoase — pictură, gravură și, în deosebi, sculptură — precum și în domeniul istoriei de artă, publicînd volumele *Sculptura clasică indiană*, *Sculptura indiană în metal* ș.a. Expoziția de la *Muzeul Simu* a cuprins o selecție de șase litografii și douăsprezece lucrări de sculptură de mici dimensiuni, executate în bronz, aluminiu etc. Destinate interiorului, aceste lucrări aveau capacitatea de a « umple » spațiul și de a-i imprima o notă de lirism meditativ.

În arta lui Chintamoni Kar, mai ales în sculptura sa, jocul echilibrat de « plinuri » și « goluri », bazat pe stilizarea delicată, de factură europeană, surprinde și exprimă cu simplitate și, în același timp, cu rafinament, gesturi și atitudini specifice înțelegerii staticului și mișcării în vechea artă indiană. Receptînd aceste confluențe, artistul realizează în figurile sale — dansatoare, nimfe, odalisce, personaje reale sau legendare — sinteze plastice moderne cu o vădită notă personală. (În ilustrație — sculptură în bronz).

H.H.



WILLI SITTE

Organizată în luna septembrie la sala *Dalles*, sub auspiciile C.S.C.A., expoziția de desen și pictură Willi Sitte a prezentat creația uneia dintre personalitățile marcante ale vieții artistice din Republica Democrată Germană. Deținător al *Premiului pentru artă* al R.D.G., al *Premiului* orașului Halle, al *Premiului Burda* (München — Republica Federală a Germaniei) și al altor distincții, profesorul Willi Sitte, membru al *Academiei de artă* din capitala R.D.G., desfășoară o activitate vastă. Expoziția de la București a cuprins 26 lucrări de pictură în ulei și tehnici mixte și 25 desene, realizate între 1952 și 1969. Compoziții plastice figurative de mari dimensiuni, sugerînd desfășurarea dinamică a formelor în spațiu, lucrările prezentate constituiau un ansamblu unitar ca preocupări și stil, caracteristic viziunii monumentale a artistului. «Lucrările lui Willi Sitte — spune Wolfgang Hütt prezentîndu-i opera — se impun aproape cu violență, incită, provoacă o cercetare atentă, trezesc conștiințe, dezvăluie ceea ce este ascuns, sînt

îndrăznețe și totodată riguroase ca formă, iar în ciuda unor îngroșări a expresiei nu dau niciodată prilej speculațiilor pur estetice. » (În ilustrație: *Mîncînd fructe* — desen).

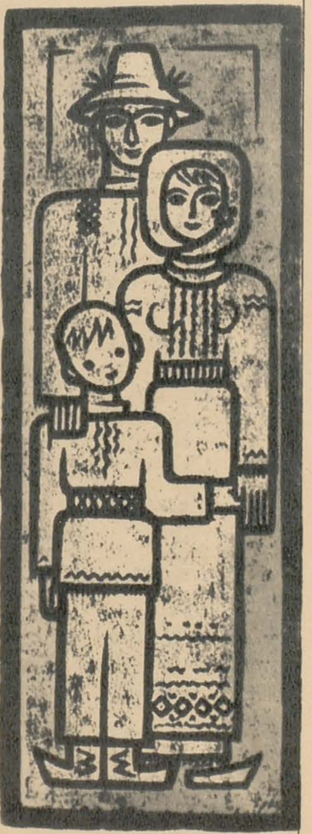
H.H.

https://biblioteca-digitala.ro / https://revistaarta.ro

TITINA COMȘA

TAPISERIE și IMPRIMEU ARTISTIC

Galeriile de artă din str. Mihai Vodă și, în continuare, Galeriile de artă din bd. Bălcescu. Iulie-august. A doua expoziție personală, cuprinzînd 13 tapiserii și 15 piese imprimeu artistic manual.



SOFIA UZUM

GRAVURĂ și COLAJE

Galeriile de artă din str. Mihai Vodă. August-septembrie. A treia expoziție personală, cuprinzînd 20 xilogravuri, 2 linogravuri, 10 monotipii — în cea mai mare parte peisaje inspirate din viața satului — și 15 colaje.

NATALIA RUSU

ROFOTIPIE

Galeriile de artă din Calea Victoriei. Iulie-august. A cincea expoziție personală. A cuprins 40 lucrări de gravură, executate în rofotipie (tehnică elaborată de către artistă) — peisaje, flori, compoziții plastice.

CELA NEAMȚU-GRIGORAȘ, COSTIN NEAMȚU

ARTĂ DECORATIVĂ

Sala Kalinderu. Septembrie-octombrie. Prima expoziție personală. Cela Neamțu Grigoraș a expus 7 tapiserii, 8 panouri decorative, 6 draperii imprimate și 9 imprimeuri artistice executate de I. T. « Dacia »; Costin Neamțu a expus 5 jardiniere din fier forjat și ceramică și 5 mese executate în mozaic.

VIRGINIA RADUSLĂVESCU

GRAVURĂ, PICTURĂ, DESEN

Holul Teatrului « C. Tănase ». Septembrie. Prima expoziție personală: 21 gravuri (litografie, gravură pe metal, acvaforte etc.), 10 picturi (ulei, acuarelă, tempera) și un desen în cărbune — peisaje, portrete, ilustrații de carte etc.

AURELIA STOE-MĂRGINEANU

PICTURĂ

Sala « Arta » — Brașov. Septembrie-octombrie. A doua expoziție personală, cu 14 lucrări de pictură în ulei — peisaje, portrete, compoziții plastice.

FLORIN BUTNARU

PICTURĂ

Sala « Arta » — Brașov. Septembrie-octombrie. Prima expoziție personală, cu 20 lucrări de pictură în ulei — portrete, peisaje, naturi moarte, flori, compoziții plastice.

VALENTINA ANDREI

ARTĂ DECORATIVĂ

Galeriile de artă din bd. Magheru. Septembrie-octombrie. Prima expoziție personală cu lucrări de artă decorativă: 32 păpuși, măști, panouri ornamentale și 10 jucării artistice.

IMRE DROCSAY

LITOGRAFIE și ACUARELĂ

Galeriile de artă din str. Mihai Vodă. Octombrie-noiembrie. A treia expoziție personală, cuprinzînd 33 gravuri (acvaforte, acvatinta, litografie, colografie, tehnici mixte) și 7 acuarele.

VIGH ISTVÁN

DESEN

Casa de cultură din Suceava. August. A șasea expoziție personală, cuprinzînd 36 desene în tuș, inspirate din poezia lui Nicolae Labiș. Aceeași expoziție a fost organizată la Bacău, de revista « Ateneu », luna octombrie.

https://biblioteca-digitala.ro / https://revistaarta.ro

RÉSUMÉ

LA PEINTURE ROUMAINE DANS UNE PERSPECTIVE EUROPÉENNE (V)

La cinquième partie de l'étude de Vasile Varga, consacrée à « La peinture roumaine dans la perspective européenne » propose une réinterprétation de la peinture de Nicolae Grigoresco (1838—1907), artiste capital pour la peinture roumaine de la deuxième moitié du XIX-ième siècle.

Dans la peinture roumaine — affirme l'auteur de l'article — « le phénomène Grigoresco ressemble au phénomène Corot de la peinture francaise. Et c'est le seul cas dans la peinture européenne où l'on atteint la vigueur et à peu près le niveau des qualités artistiques du maître francais.

L'art de Nicolae Grigoresco incorpore une intense sensation de vie, une ingénuité primordiale.

La peinture de Nicolae Grigoresco, considérée comme une étape de transition entre Corot et l'impressionnisme, « peut être située dans le contexte même de l'impressionnisme » — estime Vasile Varga — par le sentiment, par la manière d'expression abréviative de l'impression autant que par la vision luministe. Cette « sensation de vie » le place, par sa complexité et par son inédit, dans le mouvement européen du XIX-ième siècle.

LE TRICENTENAIRE REMBRANDT

Cette commémoration offre au poète et traducteur Ion Caraion l'occasion du commentaire biographique intitulé « L'éternité du génie ». Un excours attentif à la synchronie des événements qui constituaient « le paysage culturel d'un XVII-ième siècle hollandais » — « tombola de satisfactions et d'accomplissements majeurs » et quelques fugitifs parallèles avec d'autres destinées artistiques — notamment avec Rubens — concourent à recomposer l'image d'une Rembrandt qui — écrit Ion Caraion — « peuple du génie de sa personnalité un monde tout autant de questions que de fantasmes, familier et interrogatif, monde de conclusions et d'avertissements, faute duquel sa vie n'aurait eu plus de sens, mais dans lequel sa raison d'être engendre des significations — levier d'une radiation encore magique ».

L'article « Nouvelles dates concernant la toile de Rembrandt « Aman implorant grâce à Esther » de la Galerie Universelle du Musée d'art de la R.S.R. est signé par Cristian Benedict, le conservateur en chef de cette galerie.

Présentant le stade actuel de la recherche — depuis les analyses de laboratoire, par des méthodes modernes, jusqu'aux derniers documents bibliographiques — Cristian Benedict expose sa convaincante intervention dans la controverse sur le titre exact et sur la datation du tableau, concluant qu'à l'avenir « le point de départ des recherches devrait être la restauration de la toile, afin d'obtenir, autant que possible, l'image originale de l'œuvre. »

L'INTÉGRATION DES PHÉNOMÈNES DE CULTURE TRADITIONELLE DANS LA CULTURE CONTEMPORAINE

Dans son article Paul Petrescu soutient la thèse « de la transformation » de l'art et de la culture populaire et non pas celle de leur « disparition », thèse qui a constitué d'ailleurs le thème d'une communication présentée par l'auteur à la session scientifique dans le cadre du « Festival international du folklore — Roumanie 1969 ».

Le phénomène de l'intégration de la culture traditionnelle dans la culture contemporaine doit être envisagé en fonction de deux aspects fondamentaux : d'abord celui de la « fragmentation » de la culture traditionnelle le long du processus d'intégration ; puis celui du changement de la fonctionnalité des différents « fragments » de culture traditionnelle intégrée. L'intégration peut constituer l'objet d'une reglémentation sociale, c'est à dire d'une politique culturelle.

L'auteur apprécie que les principaux domaines d'applieabilité du phénomène d'intégration de la culture traditionnelle dans la culture contemporaine, avec référence spéciale à la réalité roumaine, sont les suivants : la systématisation territoriale et l'architecture rurale, les arts décoratifs et appliqués, la mode vestimentaire. On considère que les exemples donnés sont propres à suggérer les possibilités variées et quelquefois inattendues d'utilisation des éléments traditionnels dans le monde contemporain, dominé par la technologie.

https://biblioteca-digitala.ro / https://revistaarta.ro

SOMMAIRE

Confrontations internationales		2
Cadran		4
VASILE VARGA	La peinture roumaine dans une perspective européene (V)	5
	Le tricentenaire Rembrandt	
ION CARAION	L'éternité du génie	13
CRISTIAN BENEDICT	Données nouvelles concernant le tableau : « Aman implorant le pardon d'Esther »	17
PAUL PETRESCO	L'intégration des phénomènes de la culture traditionnelle dans la culture contemporaine	20
Ateliers	Gheorghe Şaru, Vasile Crişan, Costel Badea	22
Poésie et art plastique	Poèmes et dessins de Marc Chagall	28
JACQUES LASSAIGNE	Marc Chagall	30
MARIANA PETRAŞCO	Expériences dans l'atelier	37
Cimaises		38

СОДЕРЖАНИЕ

Международные соревнования		2
Циферблат		4
ВАСИЛЕ ВАРГА	Румынская живопись в европейской перспективе (V)	5
	К трехсотлетию со дня смерти Рембрандта	
ИОН КАРАИОН	Бесмертие гения	13
КРИСТИАН БЕНЕДИКТ	Новые данные, касающиеся картины «Аман, умоляющий Эсфирь о прощении»	17
ПАУЛ ПЕТРЕСКУ	Внедрение явлений традиционной культуры в современную культуру	20
Ателье	Георге ШАРУ, Василе Кришан, Костел Бадя	22
Поезия и изобразительное искусство	Поэмы и рисунки Марка Шагала	28
ЖАК ЛАССЕНЬ	Марк Щагал	30
МАРИАНА ПЕТРАШКУ	Опыт в ателье	37
Панно		38

Couverture I : REMBRANDT : « Aman implorant le pardon d'Esther » — détail, huile. Musée d'Art de la République

Couverture II : Musée d'art comparé, Bucarest

Couverture IV : NECULAI POPA : Portrait — pierre

На первой странице обложки: РЕМБРАНДТ. «Аман, умоляющий Эсфирь о прощений» — деталь. Масло. Музей искусств Социалистической Республики Румынии

На второй странице обложки: Музей сравнительного искусства, Бухауест

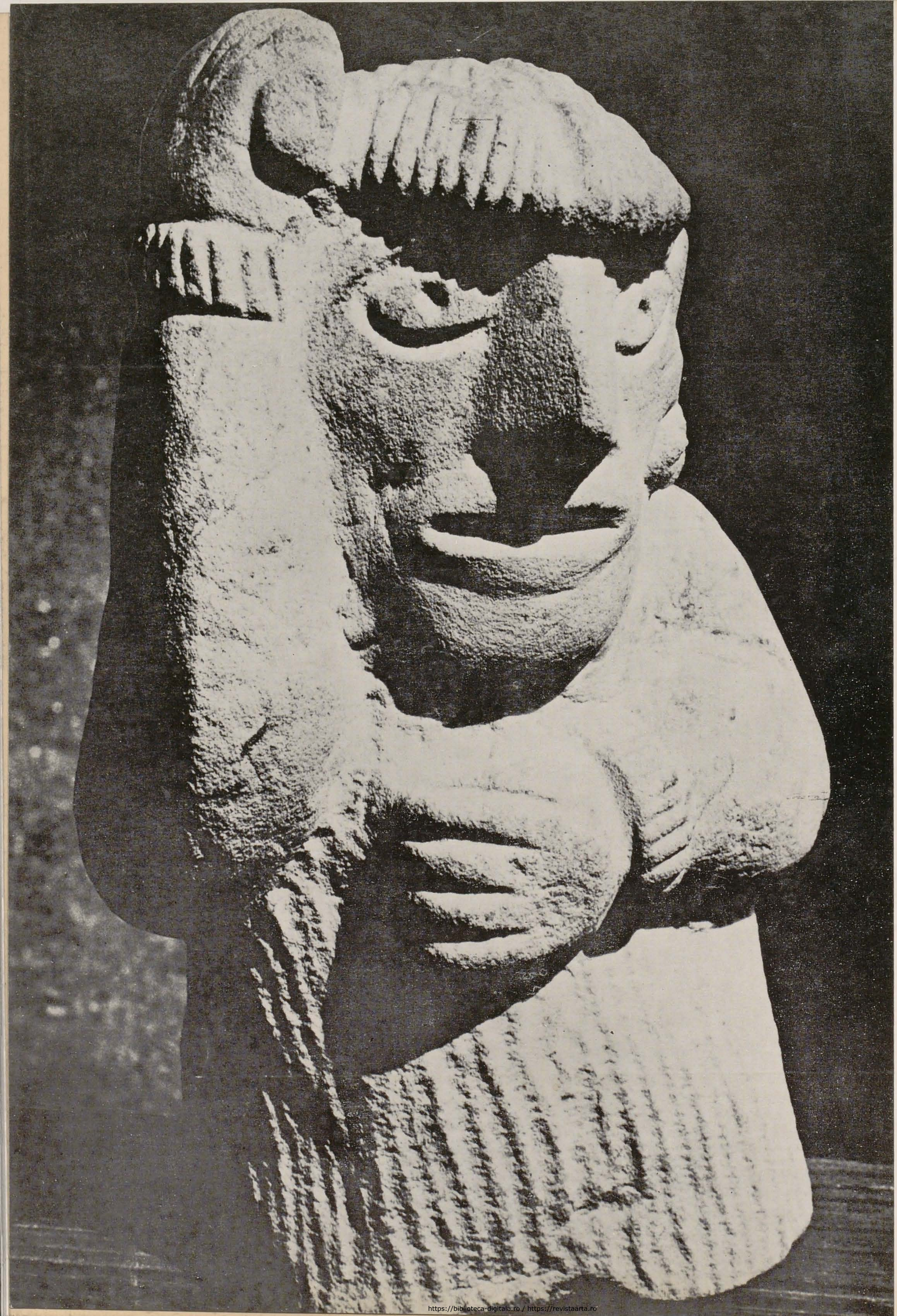
На четвертой странице обложки: НЕКУЛАЙ ПОПА. Портрет. Камень

Redacţia revistei: Constantin Mille 5-7-9, telefon 13.75.61 ● Administraţia: Uniunea Artiştilor Plastici, Calea Victoriei 155, telefon 16.35.01
Abonamente: lei 204 pe 12 luni, lei 102 pe 6 luni ● Tiparul: Întreprinderea Poligrafică «Arta Grafică», Calea Şerban Vodă 133-135, Bucureşti

40541

Lei 15

https://biblioteca-digitala.ro / https://revistaarta.ro



https://biblioteca-digitala.ro / https://revistaarta.ro